R

SAMUEL ARCANJO

LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA MUSICAL

Revisada e atualizada

por

O. SINATRA

OBRA ADOTADA EM TODOS OS PROGRAMAS DE CONSERVATÓRIOS, COLÉGIOS, ESCOLAS E ESTABELECIMENTOS MUSICAIS DO PAIS.

RICORDI

SAMUEL ARCHANJO

LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA MUSICAL

RICORDI BRASILEIRA S/A
Alameda Eduardo Prado, 292 – Cep: 01218-010
Tel: (11) 3331.6766 – Fax: 222.4205
E-mail: ricordi@ricordi.com.br
http://www.ricordi.com.br

Opiniões sôbre êste livro

De A PLATEIA de 13 de Julho de 1918.

"*Lições Elementares de Teoria da Música*",
de Samuel Arcanjo.

Achando-se já, há algum tempo, no exercício da cadeira de Rudimentos de Música do Conservatório, pelo afastamento do respectivo catedrático, Maestro Cardim, recentemente falecido, o operoso e ainda jovem professor Samuel Arcanjo, diplomado por aquêle estabelecimento, compilou e metodizou um excelente livro sôbre a matéria. Destinando-o, embora, aos alunos do Conservatório, é fora de dúvida que o professor Samuel Arcanjo verá o seu livro dentro em breve completamente vulgarizado. O livro foi aprovado pela comissão técnica do Conservatório, composta dos Maestros João Gomes de Araujo e Antonio Carlos Júnior.

Dr. Pinheiro da Cunha

■ ■ ■

De O ESTADO DE SÃO PAULO de 23 de Julho de 1918.

LIVROS NOVOS — Acaba de sair à luz um Compêndio de "Lições Elementares de Teoria da Música", compiladas pelo Sr. Samuel Arcanjo, professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e destinado aos alunos do mesmo estabelecimento. A Obra vem recomendada por dois abalisados professores daquêle Instituto, os Maestros João Gomes de Araujo e Antonio Carlos Júnior, o que basta para justificar a aceitação.

■ ■ ■

Da A CIGARRA de 1.º de Julho de 1920.

A êsse livro, já em 2.a edição, deveríamos reportar-nos em nosso número passado. Tem sido tal, porém, a premência de espaço com que lutamos, que nos vimos obrigados a adiar êste registro. Aliás a falta em nada poderia prejudicar a carreira triunfal que vem fazendo êsse compêndio, que como os outros bons livros, se faz o próprio reclame. Destinam-se essas "Lições Elementares' ao uso dos alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Os motivos que levaram o seu autor, que é, também, professor daquêle estabelecimento, estão fàcilmente justificados na estreita contribuição nacional para a literatura musical. Temos livros e métodos não há dúvida; a uns, porém, sobra o que a outros falta. Além disso como professor do Conservatório, ninguém melhor para conhecer a matéria que deverá ser compilada para uso dos seus alunos, evitando a estes o trabalho e a perda de tempo inevitáveis sempre que se estuda por vários livros. É um compêndio de lições despretenciosas, mas utilíssimas ao ensino de Conservatório e a todos aqueles que iniciam os seus estudos teóricos e práticos da música. Tudo ali é esplanado com simplicidade e clareza e tôdas as figuras e valores justamente representados por meio de desenhos. É tão claro e tão intuitivo o ensino por estas "Lições" que o seu autor bem poderia tê-las chamado, a exemplo de outros compêndios de ensino: "MÚSICA SEM MESTRE" estaria bem acertado o título.

Gelasio Pimenta

■ ■ ■

Do JORNAL DO COMERCIO — Edição de São Paulo, de 15 de Dezembro de 1923.

"*Lições Elementares de Teoria da Música*",
compiladas por Samuel Arcanjo.

Para uso dos seus alunos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo compilou o distinto professor Samuel Arcanjo vinte e cinco lições elementares de

teoria da música, indispensáveis a todos quantos se iniciam nos mistérios e nas belezas da divina arte.

Gradação no desenvolvimento, simplicidade e clareza na exposição são os requisitos máximos a um trabalho de tal natureza. E fôrça é convir que sobejam êsses requisitos nas Edições Elementares de Música do Prof. Samuel Arcanjo. Atestam-nos os seus colegas e nós subscrevemos, sem restrições, os seus valiosos atestados.

Heraclito Vioti

⁂

Curitiba, 2 de Fevereiro de 1923.

Ilmo. Sr. Prof. Samuel Arcanjo dos Santos

Prezado colega e Sr.

Recebi e li com a maior satisfação o belo livro que V.S. me enviou, com o título de "LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA DA MÚSICA". Simpatizei-me imediatamente com o livro que de modo afável V.S. me brindou e de que faz doação à mocidade estudiosa que cultiva a bela arte dos sons.

O seu excelente livro fornece aos alunos um verdadeiro tesouro, que pela excelência do método, simplicidade da exposição e a forma necessária da definição apresenta excelentes exemplos, contendo ainda ótimos exercícios no final de cada lição, tudo contribuindo para o vosso livro ter a merecida aceitação nos nossos Conservatórios, dado o critério com que V.S. a organizou.

Queira, pois, aceitar as mais sinceras felicitações.

Aproveito o ensejo para reiterar a V.S. os meus protestos de elevada estima e consideração.

(a) LÉO KESSLER
Diretor do Conservatório do Paraná

⁂

INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA
Gabinete do Diretor

Rio de Janeiro, 14 de Setembro de 1924.

Exmo. Sr. Professor Samuel Arcanjo.

Recebi e li atentamente, e penhorado agradeço, o oferecimento de seu trabalho "LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA DA MÚSICA". As 25 lições, encerram o necessário para uma proveitosa orientação no estudo da teoria da música. Vou recomendá-lo com grande prazer, aos professores e alunos do Instituto de Música. Creia-me com afctuosa estima.

seu Afto. Am. e Obrgdo.
(a) ALFREDO FERTIN DE VASCONCELLOS
Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro

⁂

São Paulo, 10 de Julho de 1918.

Meu prezado colega e amigo.

Aceite os mais vivos agradecimentos pela sua cativante fineza de me brindar com um exemplar das "LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA DA MÚSICA".

A excelência do seu livro por mim escrupulosa e cautelosamente lido, revela-se desde as primeiras páginas nas noções que, fornece aos alunos com invejável método e clareza de exposição. A forma precisa das definições, e o acerto não só dos exemplos, bem como dos questionários e exercícios que finalizam cada lição, contribuem para a valorização do seu compêndio, criteriosamente organizado de acôrdo com o programa oficial do nosso Conservatório.

Queira receber os mais calorosos e sinceros parabens

do amigo e ex-prof.

(a) JOSÉ WANCOLLE

Lente Catedrático de Piano do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

São Paulo, 10-7-918.

Pregiatissimo Professore Samuel.

Ho letto con vivo interessamento il suo compendio "Lezioni elementari di teoria".

Pratico e chiaro il suo volumeto sarà utilissimo a chi si accinge a ben conoscere la teoria musicale le cui regole, in generale, sono male apprese e péggio applicaté.

Coordinato con perizia, il trattato offre allo studioso un ottimo mezzo per crearsi una solida base su cui, piú tardi, poter svolgere con sicurezza e precisione le proprie attitudini artistiche.

É un libro da raccomandarsi non solo ai dilettanti, ma specialmente a quelli che si dedicano alla musica come professionisti.

Congratulandomi sentitamente con l'autore mi dico devotissimo

(a) AGOSTINO CANTU

Lente Catedrático de Piano e de Composição do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

■ ■ ■

São Paulo, 11-7-918.

Exmo. Snr. Prof. Samuel Arcanjo — Nesta

Exmo. Amigo e Snr. — Saudações.

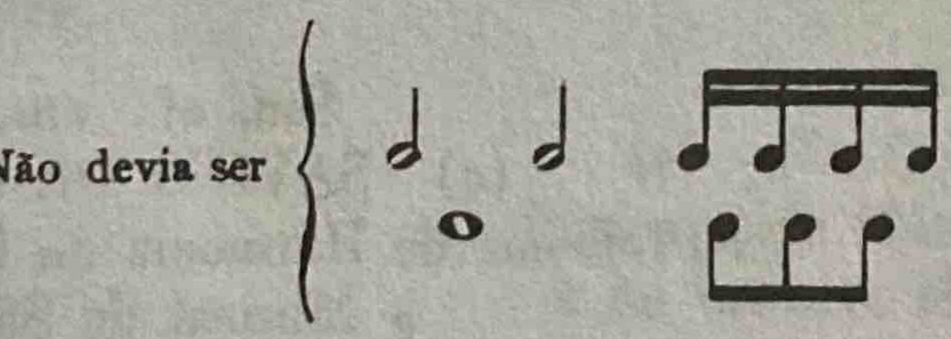
Li com muito prazer o seu útil trabalho: LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA DA MÚSICA, compiladas com proficiência e critério.

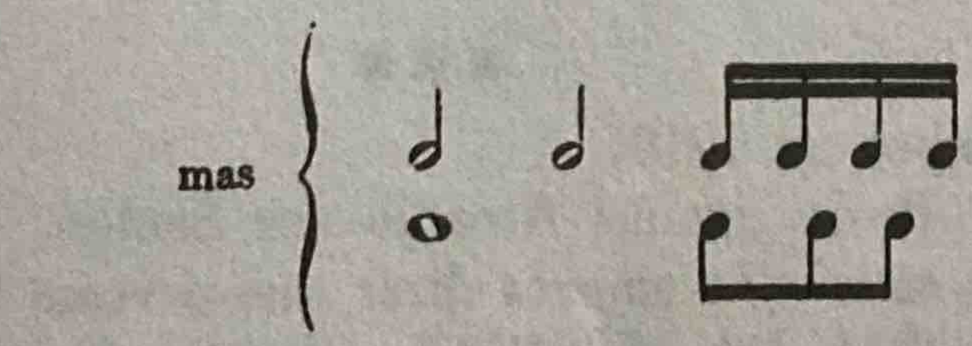
Agradeço-lhe penhorado o exemplar que tão gentilmente, teve a bondade de oferecer-me.

Vou recomendá-lo também aos meus alunos.

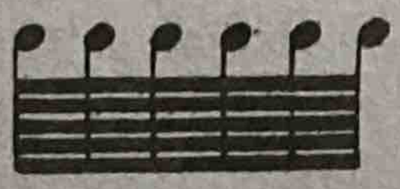
Há pequenos senões no seu excelente trabalho, que eu desejaria ver eliminados na segunda edição. Quais?

a) a grafia de casos como êste:

Não devia ser 

mas 

b) A tradução dos termos italianos falta.

c) Não vejo a figura  que está nos clássicos.

São pequenos senões, que se eliminam com facilidade e assim o trabalho fica mais apurado! Não acha?

Recomendações dêste seu

Dev. cr. e amigo

(a) LUIGI CHIAFFARELLI

Ilmo. Snr. Samuel Arcanjo.

Extremamente penhorado, agradeço o oferecimento de seu bem elaborado trabalho *subordinado ao título "LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA DA MÚSICA"*.

Não obstante não estarmos de acôrdo relativamente à aplicação do método sintético no ensino dos rudimentos de Música, felicito-o sinceramente, pela clareza de que se reveste o seu livro.

S. Paulo, 22-7-918.

Do at. adm.
(a) CARLOS A. GOMES CARDIM
ex-Diretor da Escola Normal de São Paulo
Catedrático do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

▪ ▪ ▪

Ilmo. Snr. Prof. Samuel Arcanjo.

Tendo examinado atentamente o seu livro "LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA DA MÚSICA", sou de parecer que é um livro magnífico e do qual os alunos podem tirar proveitosos e profícuos resultados.

As suas 25 lições conforme o "sumário", encerram tudo o que é necessário para uma boa orientação no estudo da teoria da Música.

Os meus sinceros parabens e os meus agradecimentos pela oferta de tão útil como interessante livro.

S. Paulo, 3-10-1919.

(a) RAYMUNDO DE MACEDO
Prof. de Piano do Conservatório do Pôrto — Portugal

▪ ▪ ▪

Prezado Amigo Prof. Samuel Arcanjo.

Recebi e li com o maior interêsse o seu livro "LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA DA MÚSICA". Dou-lhe os meus parabens pelo valioso trabalho compilado com suma clareza; nêle encontro tudo quanto é necessário para bem encaminhar um aluno ao estudo da Harmonia.

Agradeço a gentileza da oferta e com afetuosa estima é que sou

Outubro, 1919.

Seu, af. am. obr.
(a) SAVINO DE BENEDICTIS
ex-Professor de Harmonia do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo
e Diretor da Academia Musical de São Paulo

▪ ▪ ▪

Pelotas, 24 de Dezembro de 1919.

Exmo. Snr. Prof. Samuel Arcanjo dos Santos.

Tenho grande satisfação em vos dizer que o vosso trabalho "LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA DA MÚSICA", *adotado oficialmente no Conservatório de Música de Pelotas*, tem provado ser do melhor proveito para o ensino musical, e de grande utilidade como "repetitório" — devido à sua feição prática e concisa.

Quanto aos cadernos de caligrafia e exercícios práticos, temos a intenção de adotá-los oficialmente no próximo ano letivo, visto serem de utilidade patente.

Sem mais, sou

De V. Exa.
alt. ven. obr.
(a) ANTONIO DE SÁ PEREIRA
Diretor do Conservatório de Música de Pelotas
(Rio Grande do Sul)

Amigo Samuel,

Tendo lido o seu livro "LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA DA MÚSICA", sou de parecer que êle preenche perfeitamente o fim a que se propõe, não só pela boa coordenação como pela criteriosa exposição de suas teorias. Estou certo que alunos e alguns professores do nosso grande meio artístico, muito aproveitarão do seu trabalho "LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA", pelo que o felicito.

12-1919 — São Paulo.

O seu velho amigo
(a) ANTONIO CANDIDO
Catedrático do Conservatório D. e M. de São Paulo
e Professor de Música da Escola Normal

▣ ▣ ▣

Ilmo. Snr. Prof. Samuel Arcanjo.
Amigo e Colega,

Agradeço extremamente penhorado a oferta do seu livro "LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA DA MÚSICA".

Li com a devida atenção tôdas as suas lições e devo confessar que fiquei muito bem impressionado com a maneira clara porque são tratados todos os assuntos. Devo, entretanto, ressalvar a minha opinião relativamente ao método empregado em seu livro. Discordo por completo da orientação que nele se verifica, por estar mais que convencido da excelência do ensino da Música pelo Método Analítico. Os resultados que tenho obtido com êsse método levam-me a proclamá-lo o melhor para o ensino da Música elementar.

Apesar de não estarmos de acôrdo quanto à orientação, não posso deixar de apresentar as minhas felicitações pela maneira judiciosa porque escreveu o seu bem elaborado livro.

S. Paulo, XII-1919.

seu colega
(a) JOÃO GOMES JUNIOR
Professor de Música da Escola Normal
e do Instituto Musical de São Paulo

CONSERVATÓRIO DRAMATICO E MUSICAL DE SÃO PAULO

São Paulo, 20 de Fevereiro de 1918.

Cópia do Parecer dado pelos Lentes Catedráticos do Conservatório, Maestros João Gomes de Araujo e Antonio Carlos Junior, sôbre a Obra do Prof. Samuel Arcanjo dos Santos: "Lições Elementares de Teoria da Música".

Em Comissão para dar parecer sôbre o livro: "LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA DA MÚSICA", do prof. Samuel Arcanjo, nos é grato dizer que, examinando atentamente êsse trabalho, compilado com capricho, para uso dos alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, concordamos em julgar o referido livro em condições de ser adotado pelo Conservatório, com vantagem para os alunos dêsse estabelecimento.

A Comissão de prof. Catedráticos encarregados de dar o parecer:

(a) ANTONIO CARLOS JUNIOR

(a) JOÃO GOMES DE ARAUJO

INDICE

Pág.

INTRODUÇAO 16

1.ª LIÇAO — Sumário — Pentagrama — L nhas e espaços suplementares — Altura e duração dos sons; modo de as grafar — Monossilabos indicadores dos sons — Valores ou figuras indicadoras da duração dos sons — Pausas ou silêncios equivalentes aos valores 17

2.ª LIÇAO — Sumário — Ponto de aumento — Duplo ponto de aumento — Valor compôsto e valor simples; subdivisão binária e subdiv são ternária — Ponto de diminuição; o destacato — Clave de sol na segunda linha e de fá na quarta linha; relação entre essas duas cleves 20

3.ª LIÇAO — Sumário — Tempos fortes e fracos — Compassos: simples e compôstos — Compassos binários, ternários, quaternários, quinár os e setenários — Modo de indicá-los na escrita — Valores correspondentes à sua unidade de tempo — Parte forte e parte fraca dos tempos — Formulas de compasso mais em uso — Linhas divisorias de compasso, de periodo, de repetição e finais — Modo de marcar o compasso maneira Italiana e maneira Francesa 24

4.ª LIÇAO — Sumário — Fermata ou coroa — Ligadura ou ligação — Sincopa: regular ou irregular — Contra-tempo — Quiálteras: Tresquiálteras e seis — qu álteras 29

5.ª LIÇAO — Sumário — Tempos binários e tempos ternários — Compasso compôsto — subdivisão de seus tempos — Modo de indicá-lo na escrita — Valores correspondentes à sua unidade de tempo — Comparação de seus tempos com o compasso s mples — Parte forte e partes fracas de seus tempos — Formulas correspondentes — Formulas de compassos compôstos mais usadas — Dada uma fórmula de compasso achar o correspondente — Modo de marcar o compasso compôsto — Dada uma fórmula quaternária, achar a binária que a substitua e vice-versa — Dada uma formula quaternaria, achar uma formula de oito tempos ou dupla quaternária que a substitua 32

6.ª LIÇAO — Sumário — Quiáiteras ou grupos alterados — Grupos ternár os dentro duma subdivisão binária — Grupos binários dentro de uma subdivisão ternária — Grupos irregulares — Modo de as grafar — Modo de as executar — Denominação 40

7.ª LIÇAO — Sumário — Escala diatôn ca — Tono e semitono — Sons constituídos da escala: considerados quanto à sua ordem de sucessão e quanto à sua função na tonalidade — Graus conjuntos e graus disjuntos 45

8.ª LIÇAO — Sumário — Sinais de alteração (acidentes) — Nota natural — Nota alterada — Sinais de alteração: fixos, ocorrentes e de precaução — Escala cromática — Semitono cromático e Sem tono diatônico 47

9.ª LIÇAO — Sumário — Intervalos melódicos e harmônicos; ascendentes e descendentes; simples e compostos — Denominação quanto ao número de tonos e semitonos — Inversão de intervalos 51

10.ª LIÇAO — Sumário — Escalas diatônicas — Tetracorde — Mediante os tetracordes formar escalas maiores, ou seja, pela sucessão de quintas ascendentes e descendentes 56

11.ª LIÇAO — Sumário — Modo: maior e menor — Meios para distinguir o modo duma escala pela colocação dos meios tonos — Formas de escalas menores: formas antigas; forma harmônica e forma melódica — Escalas maiores e suas relativas menores — Meios para distinguir o modo duma escala pelos graus modais; graus diferenciais modais — Escalas homônimas 61

12.ª LIÇAO — Sumário — Tonalidade — Sinonimia das palavras «escala diatônica e tom» — Sistema tonal — Tons homônimos — Meios para distinguir pela análise a tonalidade principal dum trecho 64

13.ª LIÇAO — Sumário — Andamentos — Termos indicando o andamento de um trecho — Têrmos que atenuam o significado e referentes ao caráter expressivo de um trecho — Modo de indicar o andamento pelo movimento dado às danças vulgarizadas — — Têrmos indicando as modificações parciais — Metrônomo — Importância do andamento 67

14.ª LIÇAO — Sumário — Dinâmica — Diversos meios de grafá-la — Têrmos e sinais referentes a um ritmo e a uma frase — Articulações: ao legato — do staccato; do martelato; do non portato; do non legato — Têrmos e sinais referentes a notas isoladas — Do emprêgo da dinâmica — da importância da dinamica 71

15.ª LIÇAO — Sumário — Do discurso musical — Sintaxe musical — Rítmo, motivo ou célula rítmica — Ritmo binario, ternário e irregular — Prosódia natural: Ictus, tesis e arsis; Rítmos téticos, protéticos ou anacrúsios e acéfalos ou decapitados — Desinências rítmicas: ritmos masculinos e femininos — Melodia temática e melodia ampla — Período — Frase — Célula ou motivo — Cesura — Notas de soldura — — Notas elíticas — Coda — Progressão 76

16.ª LIÇAO — Sumário — Claves — Seu diapasão e suas relações — Destinação particular de cada uma dessas claves — Exata entoação de cada clave confrontada com as demais claves — Transcrição das demais claves para as claves de sol na segunda linha e fa, na quarta linha — Razão da supressão da clave de sol na primeira linha — Ordem graduada das claves de conformidade com as respectivas acuidades sonoras por elas indicada — Uníssono nas claves — Vozes — Sua divisão e sua classificação, tessitura ou diapasão, respectivas claves e do intervalo que as separa em sua ordem consecutiva — Escala geral das vozes — Da utilidade das claves para as vozes — Das quatro claves utilizadas atualmente para música vocal e da redução para as claves de sol segunda linha e fa na quarta linha — Das vozes mais vulgares masculinas, femininas e infantis — Das vozes que constituem o quarteto vocal — Escala geral — Sua extensão relativamente ao diapasão normal — Denominação de suas regiões — Número correspondente a suas notas para designar a oitava a que pertencem sem auxílio da pauta — Do ponto de partida dêsse índice — Números de oitavas que as três regiões centrais (grave, media e aguda) que nela percorre a escala de tôdas as vozes, no são dessa escala — Do espaço que nela percorre a escala de tôdas as vozes, no seu conjunto e separadamente — Instrumentos musicais — Utilidade atual das claves 83

17.ª LIÇAO — Sumário — Escala cromática — Notas diatônicas e notas cromáticas — Fim das alterações cromáticas — Ortografias diversas e cromatização das escalas de ambos os modos — Semitono diatônico e semitono cromático 92

18.ª LIÇAO — Sumário — Enharmonia — Notas enharmônicas ou sinônimas — Temperamento — Comas — Escalas enharmônicas — Gêneros: diatônico, cromático e enharmônico 95

19.ª LIÇAO — Sumário — Escalas diatônicas com duplos acidentes 97

20.ª LIÇAO — Sumário — Intervalos considerados quanto ao gênero a que pertencem: Intervalos diatônicos, cromáticos e enharmônicos — Mnemônica para calcular intervalos cromáticos 100

21.ª LIÇAO — Sumário — Tonalidade — Tonalidade principal e tonalidades secundárias — Modulação — Meios para distinguir pela análise as tonalidades secundárias de um trecho — Tons vizinhos e tons afastados — Modulação ao relativo menor — Modulação à dominante — Modulação à subdominante — Tonalidades afastadas — Modulação às tonalidades afastadas 104

22.ª LIÇAO — Sumário — Transposição — Transposição escrita e transposição a vista ou lida — Como operar-se um transporte. 108

23.ª LIÇAO — Sumário — Ornamentos — Apogiatura: longa breve (simples e dobrada) — Portamento — Trinado — Mordentes — Grupetto — Notas glisadas ou flatté — — Arpejo Tirata ou floreios 120

24.ª LIÇAO — Sumário — Abreviaturas — Linha da oitava — Das fórmulas de compasso — De compasso — Das expressões 1.ª e 2.ª vez — Da repetição — Do Da Capo — Dos sinais de volta e pulo — Abreviatura de valores — De quiálteras — Das passagens harpejadas — Do trêmulo — Dos movimentos rítmicos repetidos — Da abreviatura das pausas — Das indicações de andamento — Dos ornamentos — Das indicações da dinâmica 137

25.ª LIÇAO — Sumário — Harmonia — Bicorde — Acorde — Consonância e dissonância — Emprêgo das dissonâncias — Harmonia consoante e Harmonia dissonante — Acordes perfeitos (tríades) maiores e menores, de quinta menor (5.ª diminuta) e de quinta aumentada (seus intervalos e modo de os contar) — Colocação dos acordes nos graus das escalas de Do maior e La menor (no estado fundamental) — Inversão de acordes de tríade, sua colocação nos graus da escala (ordem direta) — Nota fundamental e nota do baixo — Marchas harmônicas — Baixo citrado — Cifragem dos acordes — Posições — Duplicação e supressão de notas — Movimenda sensível e diminuta e do acorde de nona 144

26.ª LIÇAO — Sumário — Música Profana ou Mundana — Música Sacra ou Liturgica — Liturgia — Modos Gregorianos ou modos eclesiásticos — Modos autênticos: Dórico, Frígio, Lídio e Mixolídio — Modos Plagais: Hipodórico, Hipofrígio — Hipolídio e Hipomixolídio — Denominação numérica dos Modos Gregorianos — Tônica e dominante ou repercussão nos Modos Eclesiásticos — Modos Eolio, Jônio e seus derivados Hipocolio e Hipojônio 159

PREFÁCIO

As poucas "LIÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA MUSICAL" contidas no presente livrinho, são produto de um punhado de notas tomadas aquí e alí, quando o tempo me permitia, numa forma que me pareceu útil para, tirando-se muitas cópias, facilitar o estudo aos alunos do Conservatório, orientando-os e auxiliando-os em suas aulas.

No que se refere às noções que contém êste livrinho, nenhuma novidade se encontra. Nele reuni, de conformidade com o programa em vigor, o que fui encontrando de útil em autores diversos, procurando ser claro e facilitando, quanto me foi possível, o conhecimento da Teoria Elementar da Música.

Será grande a minha satisfação, se conseguir lograr meu intento, que é: **"ser em algum modo útil com o meu trabalho"**.

São Paulo, em 8 de Dezembro de 1917.

SAMUEL ARCHANJO

Em memória da Exma. Sra.

BARONESA DE TATUHY

Dos Exmos. CONDES DE PRATES

e do Exmo. Snr. JOAQUIM S. PRATES

Dedica o Autor as boas linhas

dêste livrinho.

INTRODUÇÃO

MÚSICA é uma combinação de sons que conservam entre si relações lógicas e ordenadas.

O fim da música é evocar sentimentos ou traduzir impressões.

SOM é tudo que impressiona o órgão auditivo; resulta do choque de dois corpos.

Na prática musical, o som assume 4 propriedades:

Altura — que é o grau de entoação, tripartindo-se os sons quanto à altura em: **graves, médios e agudos;**

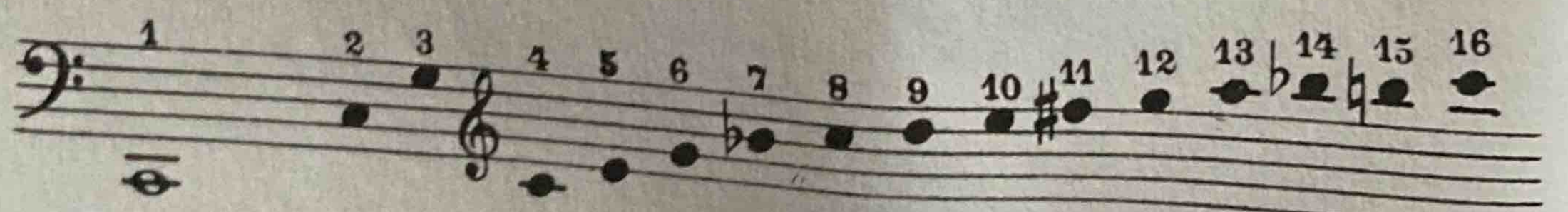
Duração — que é o tempo em que se prolonga;

Intensidade — que é o grau de fôrça empregado na sua repercussão, e,

Timbre — que é o atributo especial de cada som.

Dado um som, repercutem-se, durante a sua ressonância, outros tantos sons parciais, que são chamados **harmônicos**.

Série Harmônica — é o conjunto dêsse dado som (chamado fundamental) e os sons harmônicos reproduzidos durante a sua ressonância; são conhecidos pela sua ordem de sucessão:



Fundamental Harmônicos.

MELODIA — é uma combinação de **sons sucessivos.**

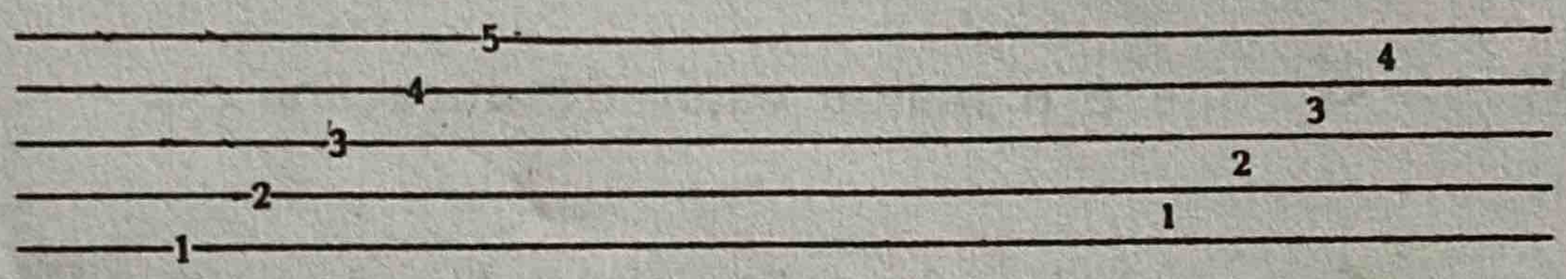
HARMONIA — é uma combinação de **sons simultâneos.**

RITMO — é a ordem a que se obedecem os sons no discurso musical.

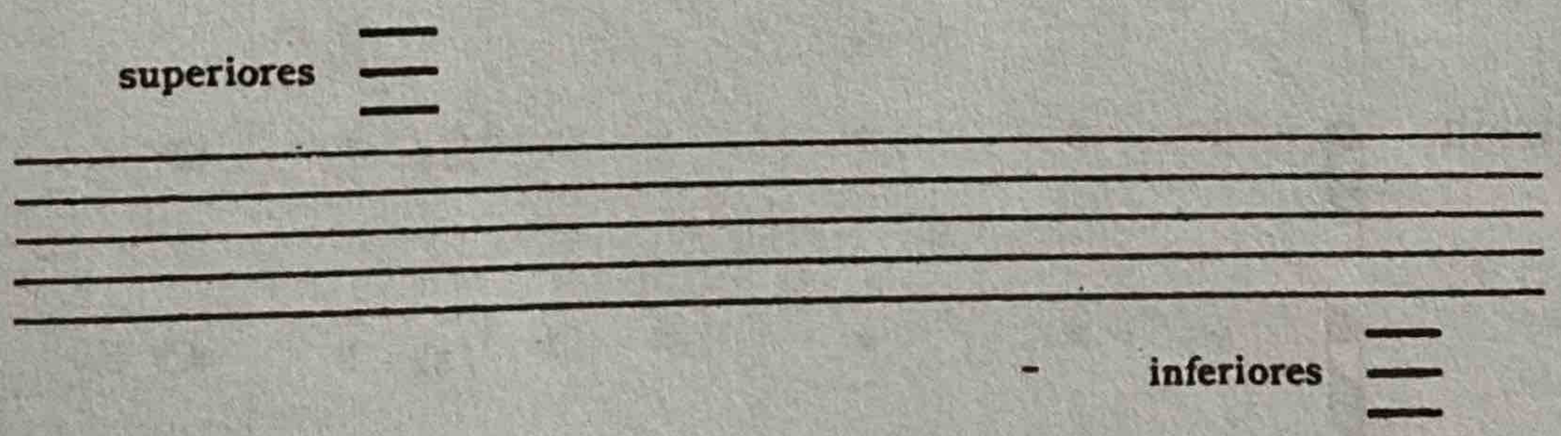
SUMARIO — Pentagrama — Linhas e Espaços suplementares — Altura e Duração dos sons: modo de as grafar — Monossílabos indicadores da altura dos sons — Valores ou figuras indicadoras da duração dos sons — Pausas ou silêncios equivalentes aos valores.

PENTAGRAMA — Escreve-se a música em pautado de 5 linhas que se denominam pentagrama.

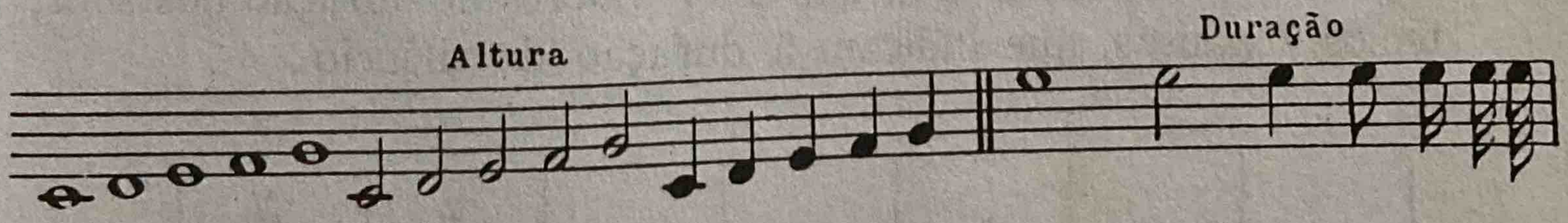
São utilizadas as linhas e os espaços.



LINHAS E ESPAÇOS SUPLEMENTARES — Para representar sons mais graves e mais agudos que a pentagrama não permite, acrescentam-se pequenas linhas na parte superior e inferior do pentagrama.

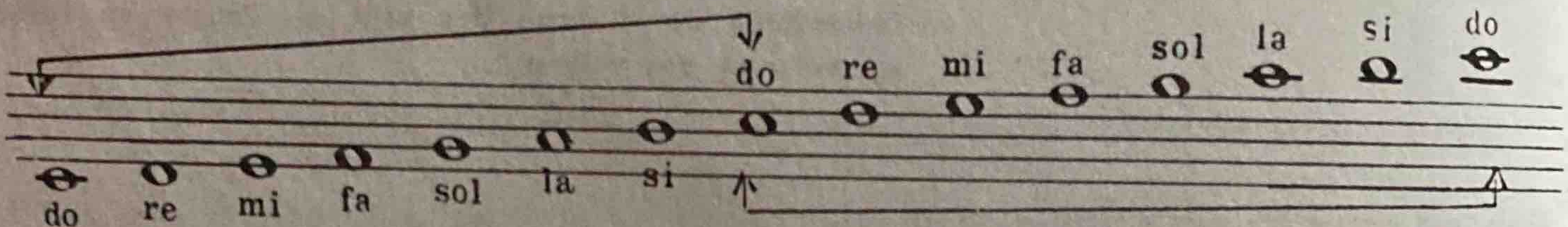


ALTURA E DURAÇÃO DOS SONS: MODO DE AS GRAFAR — Para representá-las, são usados sinais de forma oval, que, pelas posições tomadas na pentagrama, indicam sons mais graves ou mais agudos, designando-se o tempo de prolongação pela variedade de sua forma.



MONOSSÍLABOS INDICADORES DA ALTURA DOS SONS

— Designando a altura dos sons, os distinguimos com os monossilabos: *do, ré, mi, fa, sol la, si,* repetidos em séries contínuas do grave ao agudo.



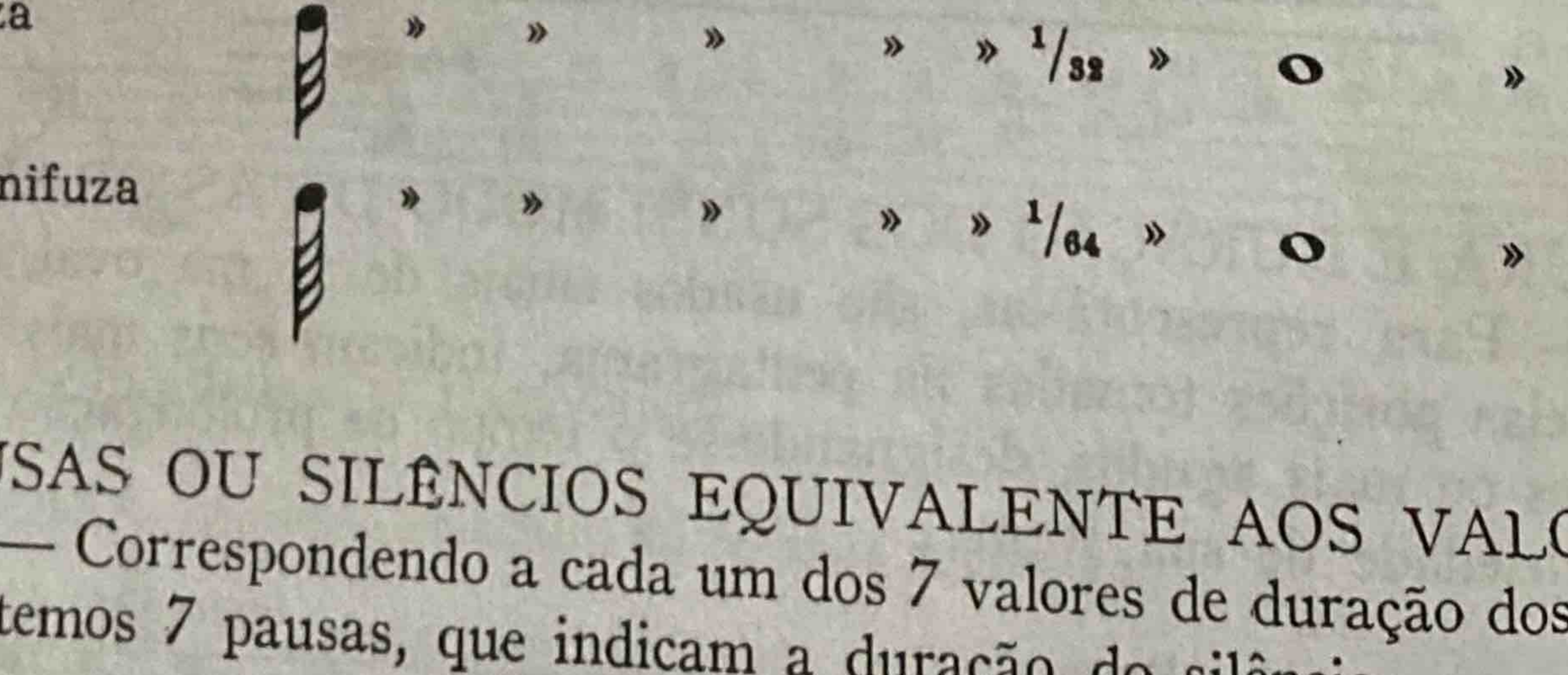
VALORES, OU FIGURAS INDICADORAS DA ALTURA DOS SONS

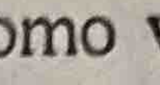
— São sinais que indicam a duração dos sons. — São 7 os valores mais usados na escrita musical moderna:

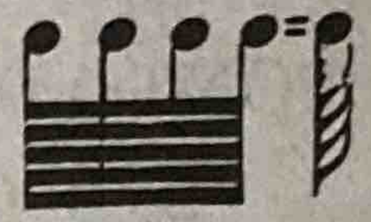
Semibreve	𝅝	que é o maior valor de duração.
Mínima	𝅗𝅥	que indica duração igual á $^1/_2$ da 𝅝 Semibreve
Semínima	♩	» » » » » $^1/_4$ » 𝅝 »
Colcheia	♪	» » » » » $^1/_8$ » 𝅝 »
Semicolcheia	𝅘𝅥𝅯	» » » » » $^1/_{16}$ » 𝅝 »
Fuza	𝅘𝅥𝅰	» » » » » $^1/_{32}$ » 𝅝 »
Semifuza	𝅘𝅥𝅱	» » » » » $^1/_{64}$ » 𝅝 »

PAUSAS OU SILÊNCIOS EQUIVALENTE AOS VALORES

— Correspondendo a cada um dos 7 valores de duração dos sons, temos 7 pausas, que indicam a duração do silêncio.

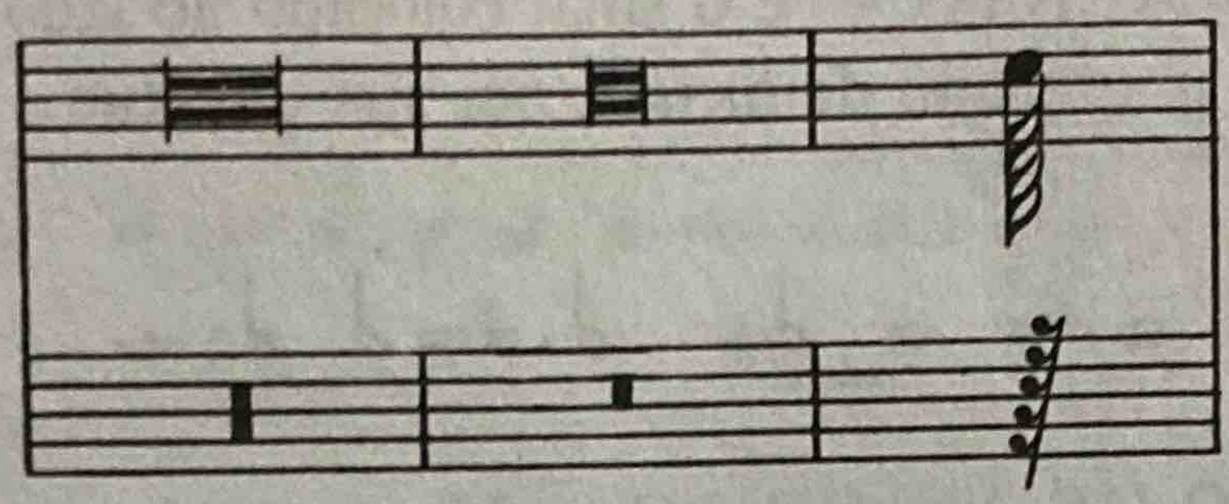


Como valores de maior duração que êsses, temos, a *longa* e a *breve*  ; representando aquela o duplo valor desta, e a breve o dôbro da semibreve.

Como valor de menor duração que os 7 antecedentes, encontra-se a *quartifuza* que indica duração igual à quarta da *fuza* 

Valores

Pausas



Questionário — Há um pautado especial para se escrever música? — Qual é o nome da pauta musical? — São usadas sòmente as linhas? — Como representamos sons mais graves ou mais agudos? — Quais são as linhas suplementares superiores, — Quais são as linhas suplementares inferiores? — Como se representa a altura e a duração dos sons? — Como se designam os sons, quanto à sua altura? — Quantos são os valores usados na escrita musical moderna? — Temos sinais para indicar o silêncio? — Como se denominam e quantos são êles? — Quais os valores de maior duração que os citados? — E de menor duração?

Exercícios — Tomar um papel com o pautado musical e:

a) Numerar as linhas e os espaços da pentagrama pela sua ordem;

b) Representar linhas suplementares: superiores e inferiores;

c) Adotando a figura da semibreve, represente os sons na pentagrama e nas linhas suplementares: inferiores e superiores;

d) Represente na pentagrama os diversos valores, colocando adiante de cada um a sua denominação;

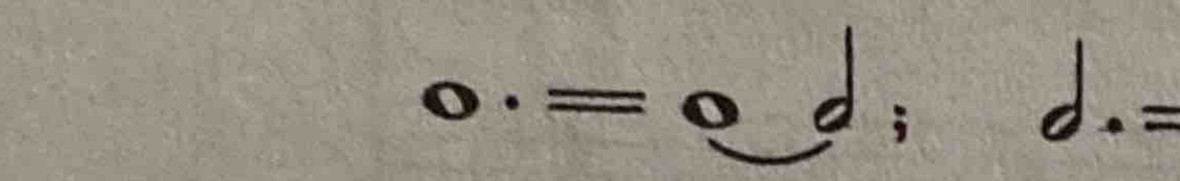
e) Representar os valôres colocando adiante de cada um sua pausa equivalente.

NOTA — Do mesmo autor: Série de Cadernos de Exercícios de Caligrafia, contendo noções de Música e exercícios práticos. Método de Solfejo. (Ed. Ricordi — São Paulo)

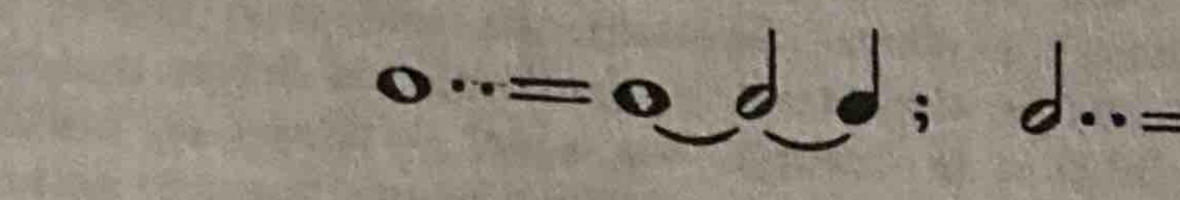
SEGUNDA LIÇÃO

SUMÁRIO — Ponto de aumento — Duplo ponto de aumento — Valor simples: Subdivisão binária e subdivisão ternária — Ponto de diminuição: o destacado — Clave de sol, 2.ª linha e de fa na 4.ª linha; relação entre essas duas claves.

PONTO DE AUMENTO — é o sinal colocado ao lado de um valor para indicar o aumento de metade em sua duração.



DUPLO PONTO DE AUMENTO — Um segundo ponto indica aumento igual à metade do valor do primeiro ponto.



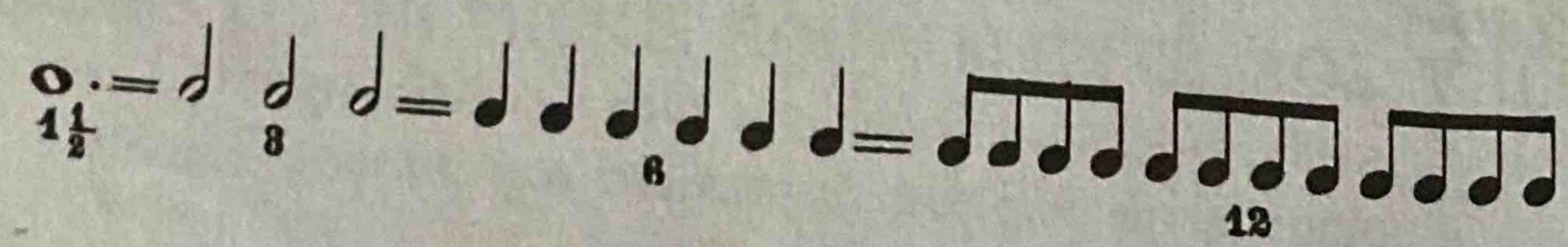
O ponto de aumento é também acrescentado às pausas.

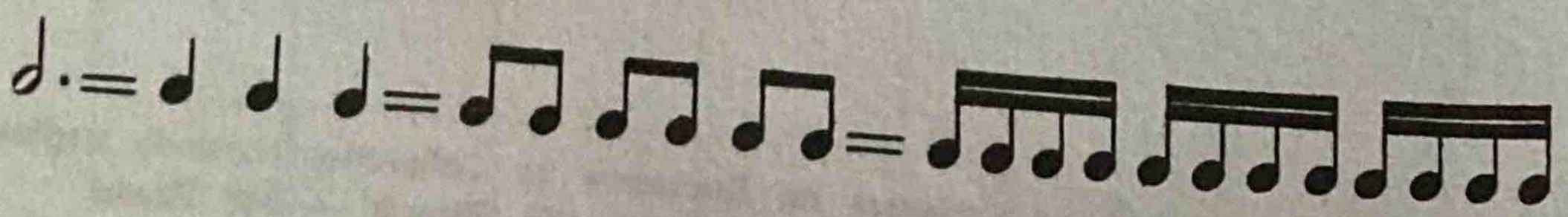
VALOR COMPÔSTO — é o valor acrescido de um ponto de aumento.

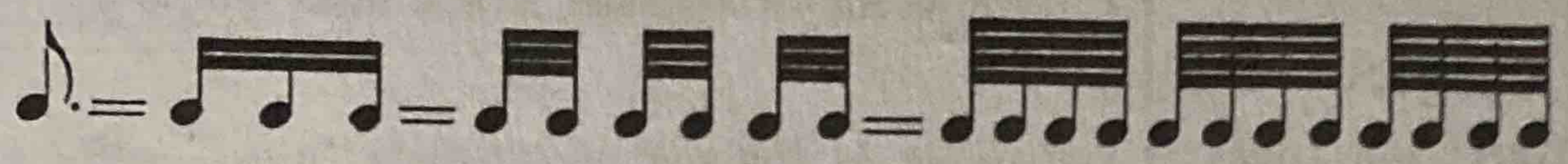
Valores compostos

Valores simples

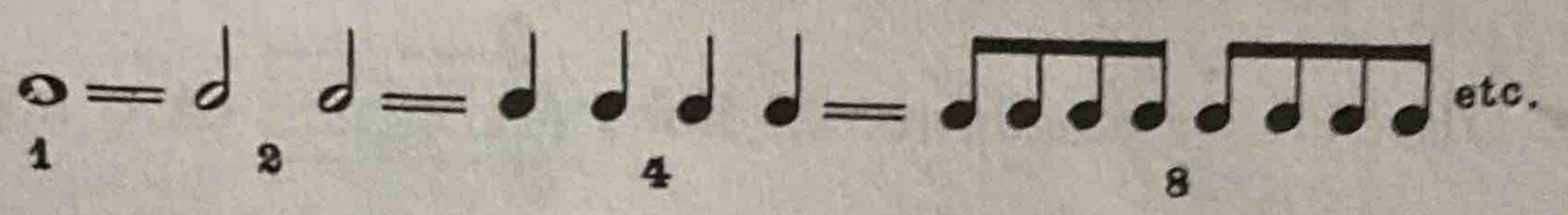
VALORES COMPOSTOS — Todo o valor compôsto obedece a uma sub-divisão ternária.

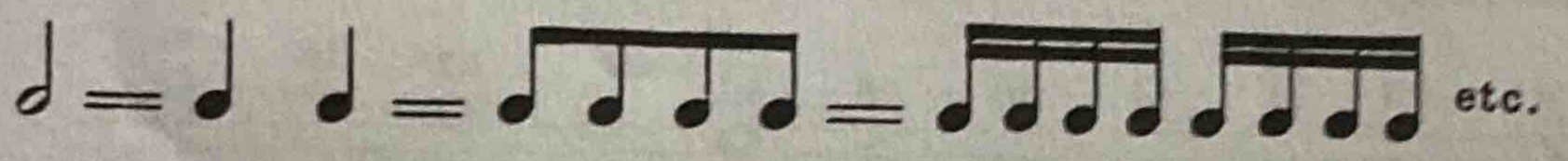


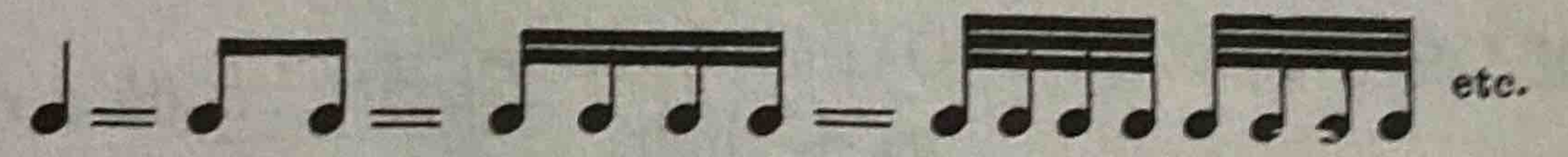


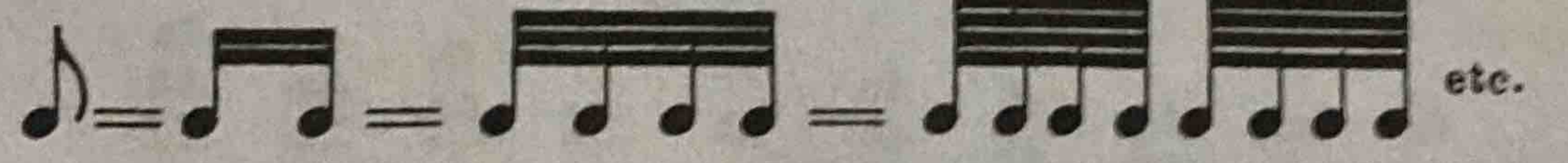


VALORES SIMPLES — Todo o valor simples obedece a uma subdivisão binária.









PONTO DE DIMINUIÇÃO — Um ponto acima ou abaixo de um valor indica subtração de metade na duração dêsse valor.

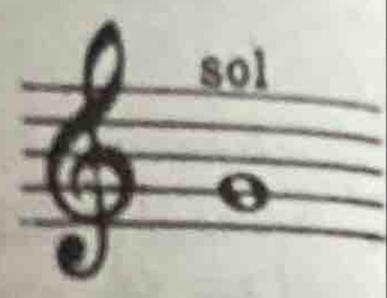
O ponto de diminuição é usado sòmente para as figuras de notas.

O DESTACADO — é indicado com o ponto de diminuição.

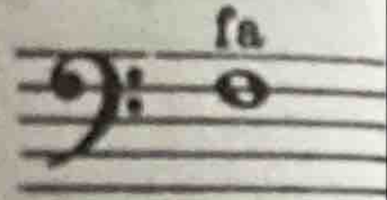
CLAVES — São sinais que dão o nome às notas indicando o seu exato grau de anotação.

São oito, representando-se com três figuras.

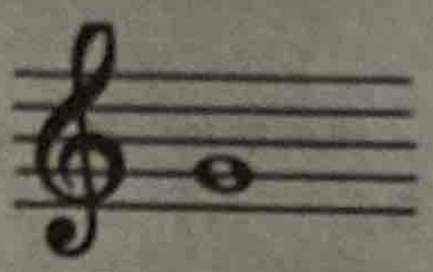
AS CLAVES MAIS USADAS são duas:
- a clave de *sol* — assinada na 2.a linha

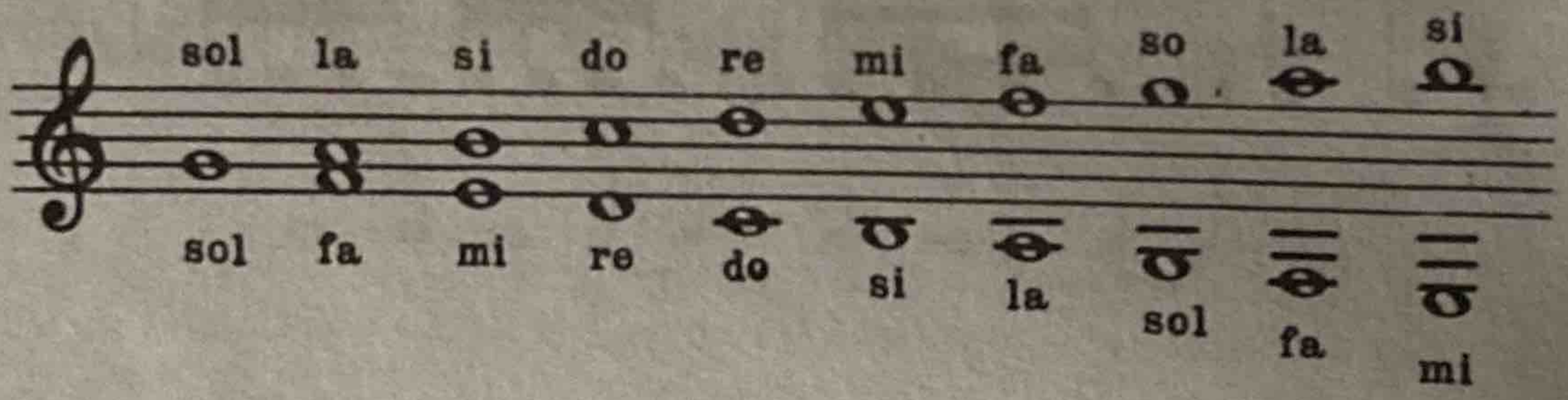


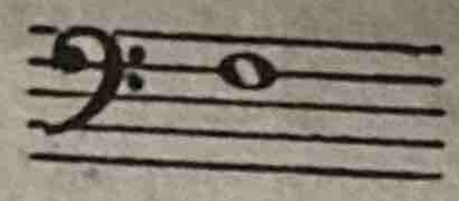
e
- a clave de *fa* (baixo) — assinada na 4.a linha

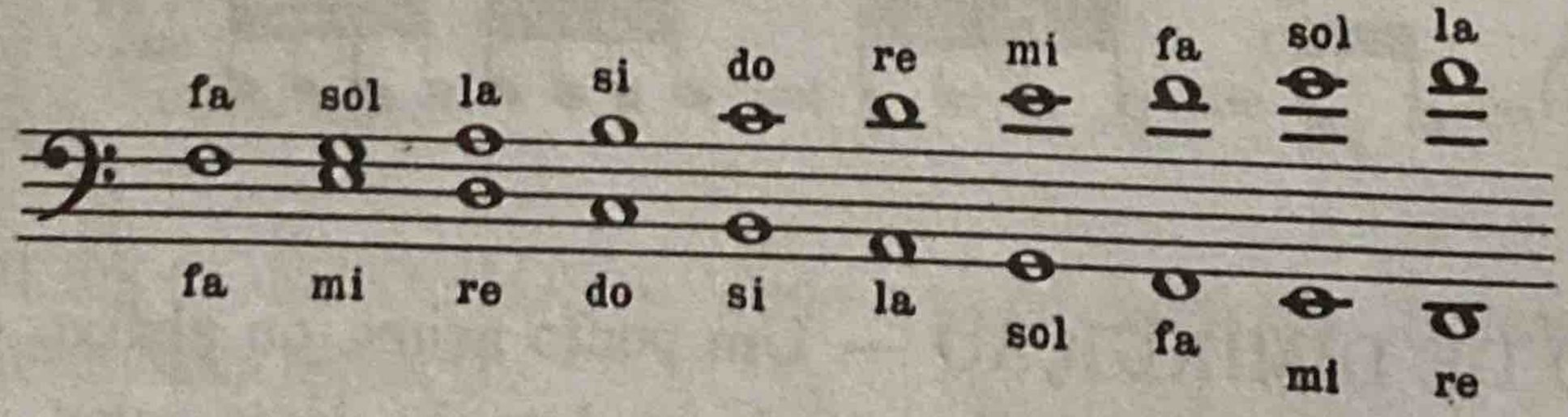


A CLAVE de:
- *sol* representa *sons médios e agudos.*
- *fa* (baixo) representa *sons graves.*

A CLAVE DE SOL: assinada na 2.ª linha  dá o nome de *sol* à nota que se assinar nessa linha, dela partindo para nomearmos demais.



A CLAVE DE FA (ou BAIXO): assinada na 4.ª linha  dá o nome de *fa* à nota que se assinar nessa linha, partindo-se daí para denominação das outras:



RELAÇÃO ENTRE ESSAS CLAVES — A nota *fa* da 4.ª linha nessa clave, indica igual entonação à indicada pela nota *fá* da 3.ª linha suplementar inferior na clave de *sol* 2.ª linha.

Questionário — Como se indica o aumento no valor de uma figura? — Qual é o valor de um ponto de aumento? — Havendo dois pontos, qual é o valor do segundo? — O ponto de aumento é acrescido às pausas? — Que é valor composto? — Qual é a subdivisão dum valor compôsto? — Que é valor simples? — Qual é a subdivisão dum valor simples? — Que indica um ponto abaixo dum valor? — O ponto de diminuição é usado para as pausas? — Como é indicado o destacado? — Que é clave? — Quais são as mais usadas? — Para que serve a clave de sol? — E a clave de fá na 4ª linha?

Exercícios — a) Indicar valores simples e compostos;

b) Representar diversos valores pontuados e não pontuados, indicando em seguida a sua subdivisão;

c) Representar diversos valores com pontos de diminuição e indicar em seguida o seu valor com outras figuras e pausas equivalentes;

d) Exercitar-se nomeando as notas na Clave de sol na 2ª linha, ou na Clave de fá, conforme o instrumento a que pretenda dedicar-se;

e) Grafar os ditados nestas claves.

TERCEIRA LIÇÃO

SUMARIO — Tempos, fortes e fracos — Compassos: simples e compostos — Compassos binários, ternários, quaternários, quinários e setenários — Modos de indicá-los na escrita — Valores correspondentes à sua unidade de tempo — Parte forte e parte fraca dos tempos — Fórmulas de compassos mais em uso — Linhas divisórias de compasso, de período, de repetição e finais — Modo de marcar o compasso, maneira italiana e maneira francesa.

TEMPOS — são movimentos que fixam a duração absoluta dos valores.

FORTES — são os mais acentuados.

FRACOS — são os que recebem menor acentuação.

Um conjunto de tempos forma um compasso:

COMPASSO — é, pois, uma reunião de tempos.

Há compassos *simples e compostos*:

SIMPLES — quando cada tempo é indicado por um valor simples, dando uma subdivisão binária em seus tempos.

COMPOSTOS — quando cada tempo é indicado por um valor compôsto, dando uma subdivisão ternária em seus tempos.

Na 5.ª Lição trataremos dos compassos compostos.

São mais usados os compassos de *dois*, de *três*, e de *quatro* tempos:

O BINÁRIO — abrange dois tempos: tem o *primeiro* tempo *forte* e o *segundo fraco*.

O TERNÁRIO — abrange três tempos: tem o *primeiro* tempo *forte* e o *segundo fraco*.

O QUATERNÁRIO — abrange quatro tempos: tendo o *primeiro forte o terceiro meio forte*, sendo *o segundo* e o *quarto fracos*.

O primeiro tempo é sempre o mais forte; a sua acentuação caracteriza o compasso.

Há também compassos de *cinco* e de *sete tempos*:

O QUINÁRIO — que abrange cinco tempos, obedece à acentuação do ternário e do binário. Algumas vêzes o binário antecede o ternário.

O SETENÁRIO — que abrange sete tempos, obedece à acentuação do quaternário e do ternário. Há casos em que o ternário está antes do quaternário.

Êstes compassos são por isso, chamados *compassos mistos*.

MODO DE INDICÁ-LOS NA ESCRITA — Os compassos são formulados com números sobrepostos e com letras. O número superior indica a *quantidade* e o inferior a *qualidade* dos valores que estabelecem a fórmula de compasso.

QUANTIDADE — Nos *compassos simples*, indica-se a quantidade com os númenos 2, 3, 4, 5 e 7 respectivamente para os compassos *binário, ternário, quaternário, quinário* e *setenário*.

QUALIDADE — Tanto no compasso *simples*, como no *composto*.

são assim indicados os valores:

o n.	1	indica a	𝅝	semibreve
» n.	2	» »	𝅗𝅥	mínima
» n.	4	» »	♩	semínima
» n.	8	» »	♪	colcheia
» n.	16	» »	𝅘𝅥𝅯	semicolcheia
» n.	32	» »	𝅘𝅥𝅰	fuza
» n.	64	» »	𝅘𝅥𝅱	semifuza

ASSIM E' QUE:

$\frac{2}{1}$ indica 2 semibreves 𝅝 𝅝 lendo-se 2 por 1

$\frac{2}{2}$ » » mínimas 𝅗𝅥 𝅗𝅥 » 2 » 2

$\frac{2}{4}$ » » semínimas ♩ ♩ » 2 » 4

$\frac{2}{8}$ » » colcheias ♫ » 2 » 8 etc.

trocando-se o número 2 pelos números 3, 4, 5 e 7 teremos fórmulas de compassos ternários, quaternários, quinários e setenários.

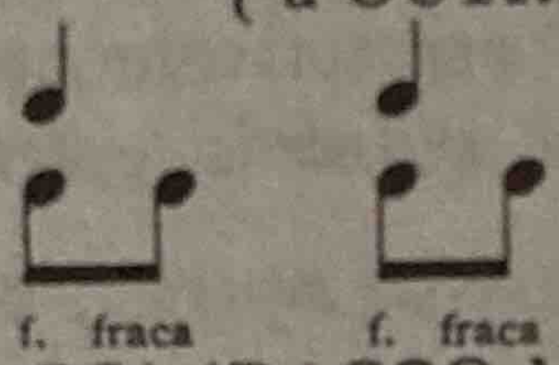
A UNIDADE DE TEMPO no compasso simples é o valor que indica a qualidade. Por exemplo:

na fórmula $\frac{2}{4}$ (ou 2 ♩ ♩), a unidade de tempo é 4, ou

♩ seja a semínima.

OS TEMPOS DO COMPASSO SIMPLES OBEDECEM A

Subdivisão binária, sendo { o seu INÍCIO uma parte FORTE (tesis) / a OUTRA METADE uma parte FRACA (arsis)

por exemplo: — $\frac{2}{4}$  **unidades de tempo / subdivisões**

f. fraca **f. fraca**

FÓRMULAS DE COMPASSO MAIS EM USO - O uso divulgou as fórmulas de compasso, que têm como unidade de tempo a semínima, ♩ a colcheia ♪ e a 𝅗𝅥 mínima, talvez por oferecerem mais facilidade à leitura: reduzindo-se assim às fórmulas mais práticas às seguintes:

𝅗𝅥 𝅗𝅥 $\frac{2}{2}$ que tem a 𝅗𝅥 como unidade de tempo.

♩ ♩ $\frac{2}{4}$ » » » ♩ » » » »

♫ $\frac{2}{8}$ » » » ♪ » » » »

𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 $\frac{3}{2}$ que tem a 𝅗𝅥 como unidade de tempo.

♩ ♩ ♩ $\frac{3}{4}$ » » » ♩ » » » »

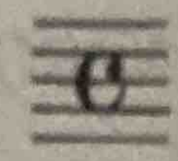
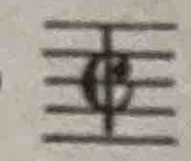
♫ $\frac{3}{8}$ » » » ♪ » » » »

𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 $\frac{4}{2}$ que tem a 𝅗𝅥 como unidade de tempo.

♩ ♩ ♩ ♩ $\frac{4}{4}$ » » » ♩ » » » »

♫ $\frac{4}{8}$ » » » ♪ » » » »

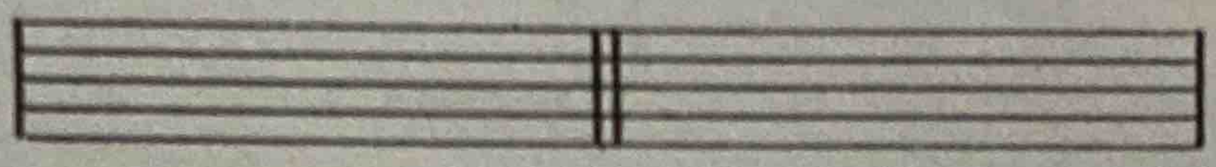
e assim as quinárias e setenárias $^5/_2$, $^5/_4$, $^5/_8$; $^7/_2$, $^7/_4$ e $^7/_8$.

a fórmula $\frac{4}{4}$ é também indicada com um  corrutela do semicírculo; a fórmula $\frac{2}{2}$ é também indicada com um C cortado  e com o círculo cortado indica-se a fórmula $\frac{4}{2}$

LINHAS DIVISÓRIAS — São linhas que atravessam perpendicularmente a pentagrama, separando as proporções estabelecidas pela fórmula de compasso.

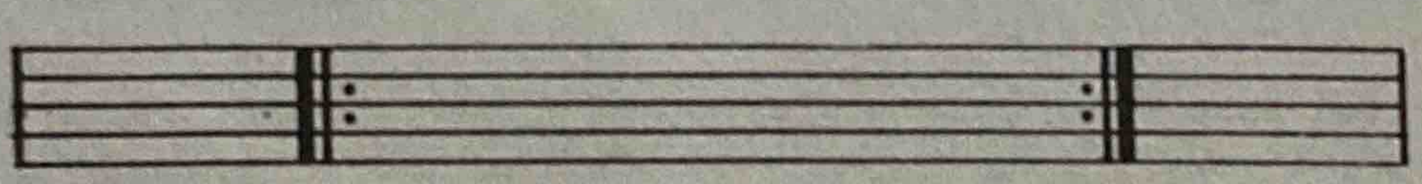
LINHAS DIVISÓRIAS DE PERÍODO, DE REPETIÇÃO E FINAS — Indica-se a *divisão de período* duplicando-se a linha.

Divisão de periodo

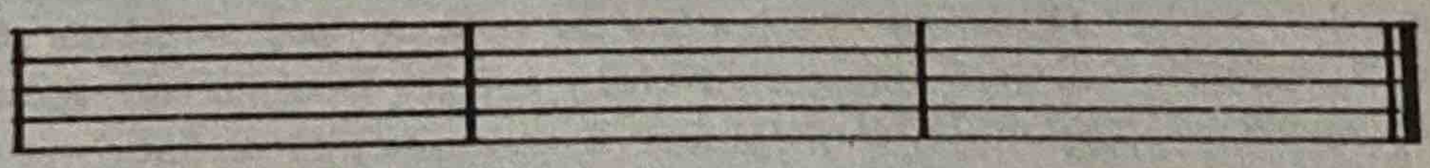


para bisar um ou mais compassos, uma linha clara e outra escura, com dois pontos no centro.

Ritornello ou retrocesso

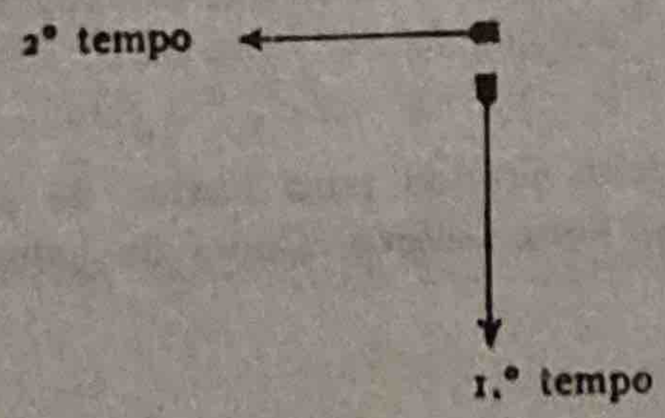


A mesma indicação antecedente, sem os pontos é colocada no final de um trecho.

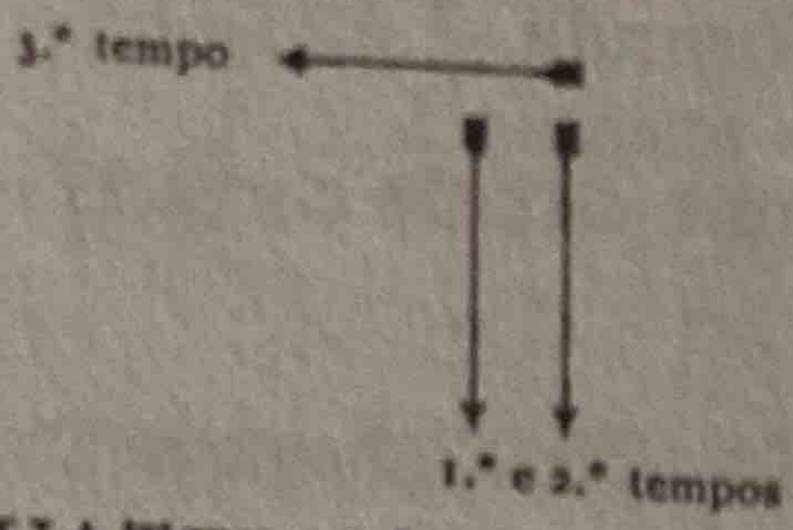


MARCAR O COMPASSO — é bater com a mão ou com o pé,indicando com êsse bater e com movimentos no ar, os tempos de que se compõem os compassos de um trecho em execução, assim mantendo uniformidade de andamento da música de conjunto.

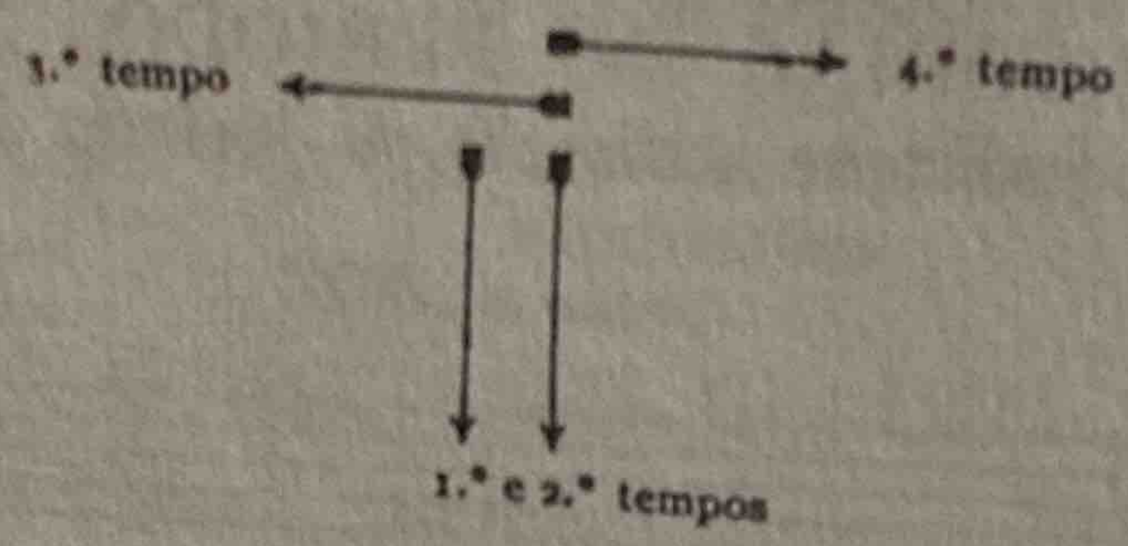
OS COMPASSOS BINÁRIOS são determinados com uma batida para baixo e um movimento no ar:



OS COMPASSOS TERNÁRIOS, com duas para baixo e uma para o lado:



OS COMPASSOS QUATERNÁRIOS, com duas para baixo e uma para cada lado:



Os mistos marcam-se com os 2 compassos de que se compõem.

Essa maneira de marcar o compasso é conhecida pela maneira Italiana; na França batem o primeiro tempo do compasso, cenando no ar os outros tempos.

Questionário — Que são tempos? — Quais são os tempos fortes? — Quais são os tempos fracos? — O que representa um conjunto de tempos? — O que é portanto o compasso? — Como podem ser os compassos? — Quando é que o compasso é simples? — Quando é composto? — Quais são os compassos mais usados? — Quantos tempos abrange o compasso binário? — Qual é o seu tempo forte? — Quantos tempos abrange o compasso quaternário? — Quais são os seus tempos fortes? e assim para o quinário e setenário — Como se indicam na escrita os compassos? — Que indica o número superior? — E o número inferior? — Com que numero se indica a semibreve? E a mínima? E a semínima? E a colcheia? e assim para os outros valores — Qual é a unidade de tempo no compasso simples? — Como é praticada a subdivisão dos tempos nos compassos simples? — São iguais as duas partes de cada tempo? — Quais são as fórmulas de compasso mais usadas? — Que é linha divisória? — Qual é o fim da linha divisória? — Como se indica a divisão de período? De compasso? E de repetição? E final? — Que é marcar compasso? — Como se marca o compasso binário? E o ternário? E o quaternário? E os mistos? — Qual é a maneira Italiana? — Qual é a Francesa?

Exercícios — a) Começar o ditado rítmico, cenando os tempos fortes e fracos: dê conjuntamente o ditado entoando os exercícios de Solfejo e de leitura rítmica;

b) Indicar com figuras a composição das seguintes fórmulas de compasso:

$\frac{3}{1}, \frac{3}{8}, \frac{4}{2}, \frac{2}{1}$ c, $\frac{3}{4}, \frac{3}{2}, \frac{4}{1}, \frac{5}{2}, \frac{5}{4}, \frac{7}{8}, \frac{7}{4}$ etc.

c) Dar trechos para colocar as linhas divisórias;

d) Trechos sem fórmula de compasso para colocá-la;

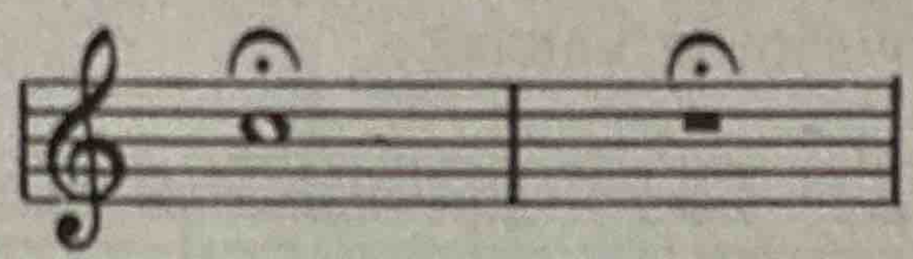
e) Compassos errados para corrigir; enfim, diversos exercícios com o fim de elucidar a teoria dos compassos simples.

Para o Ditado: H. POZZOLI — Guia Teórico Prático para Ensino do Ditado, traduzido para o português por Samuel Arcanjo (Ed. Ricordi) — **Para Leitura:** Curso de Leitura Rítmica — Samuel Arcanjo (Ed. Ricordi).

QUARTA LIÇÃO

SUMARIO — Fermata ou coroa — Ligadura ou ligação — Síncope regular ou irregular — Contratempo — Quiálteras: trasquiálteras e seisquiálteras.

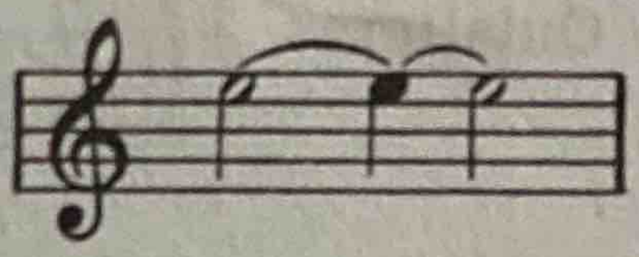
FERMATA OU CORÔA — é um sinal que indica a duração indeterminada de um valor ou de uma pausa.



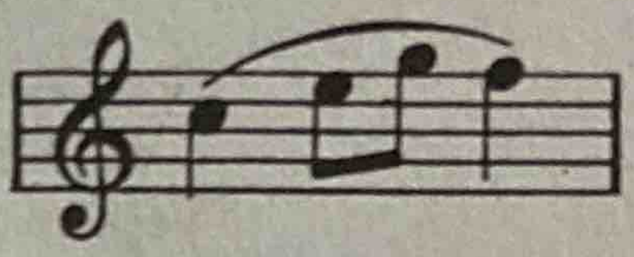
LIGADURA OU LIGAÇÃO — é um sinal de forma semicircular, que se coloca acima ou abaixo das figuras de notas.

Tem 3 funções gráficas

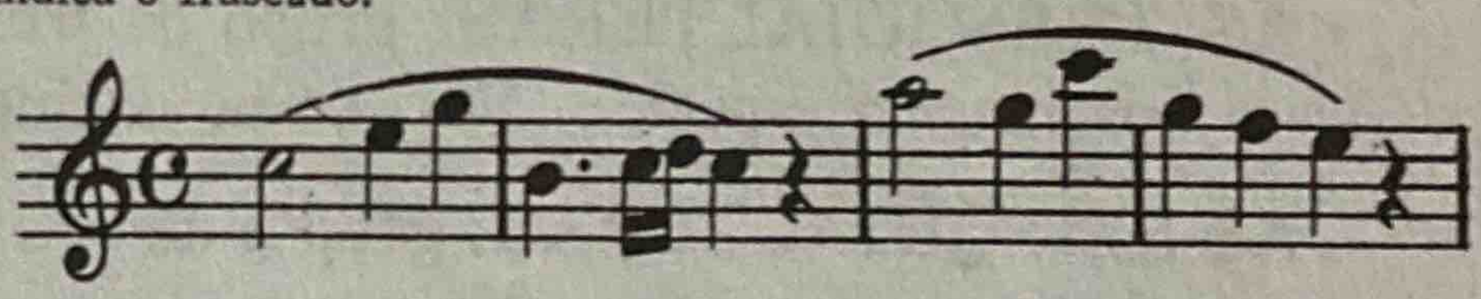
a) de valor:
indica a união de dois ou mais valores da mesma altura;



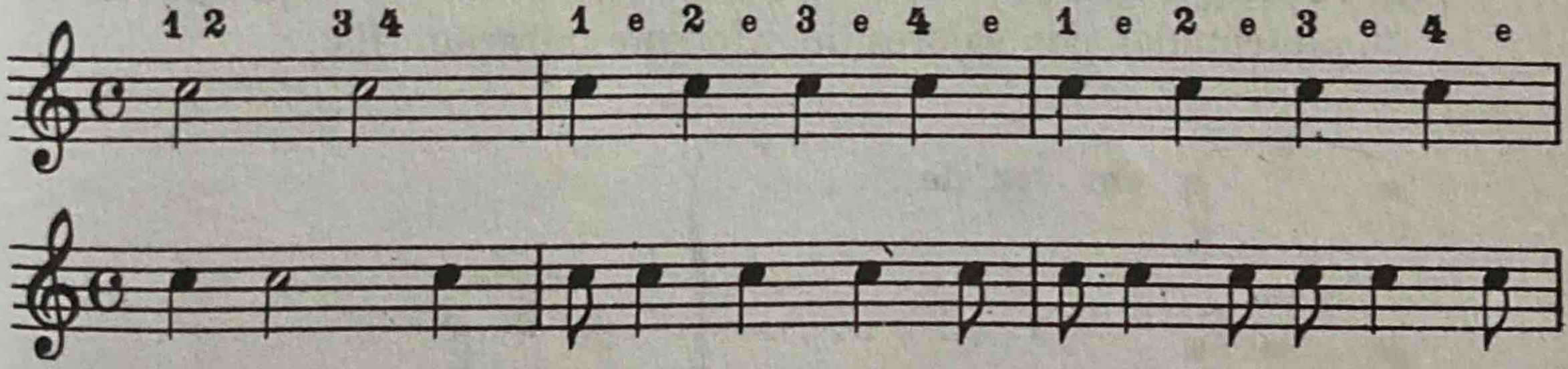
b) de portamento:
entre duas notas de diferente altura, indica a execução muito unida, acentuando a primeira nota e destacando a segunda;



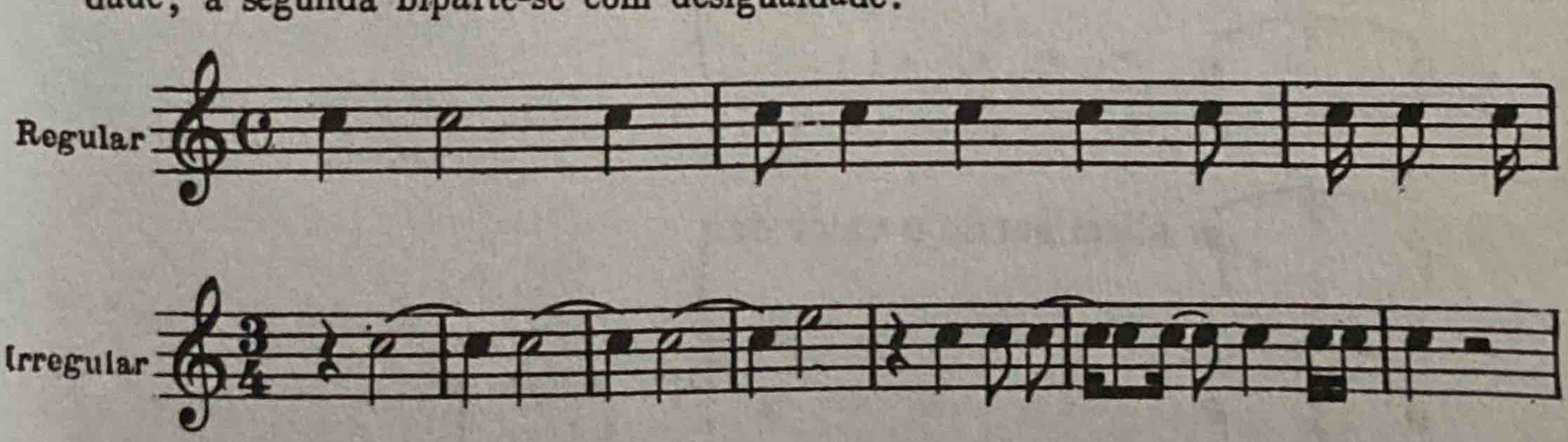
c) de Frase:
indica o fraseado.



SÍNCOPE — é a articulação de um som num movimento fraco do compasso, prolongando-se para o movimento forte seguinte.

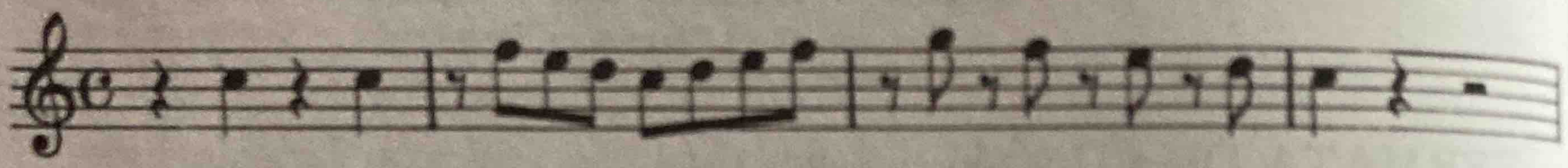


Distingue-se a síncope *regular* e a *irregular*; a primeira divide-se com igualdade; a segunda biparte-se com desigualdade.

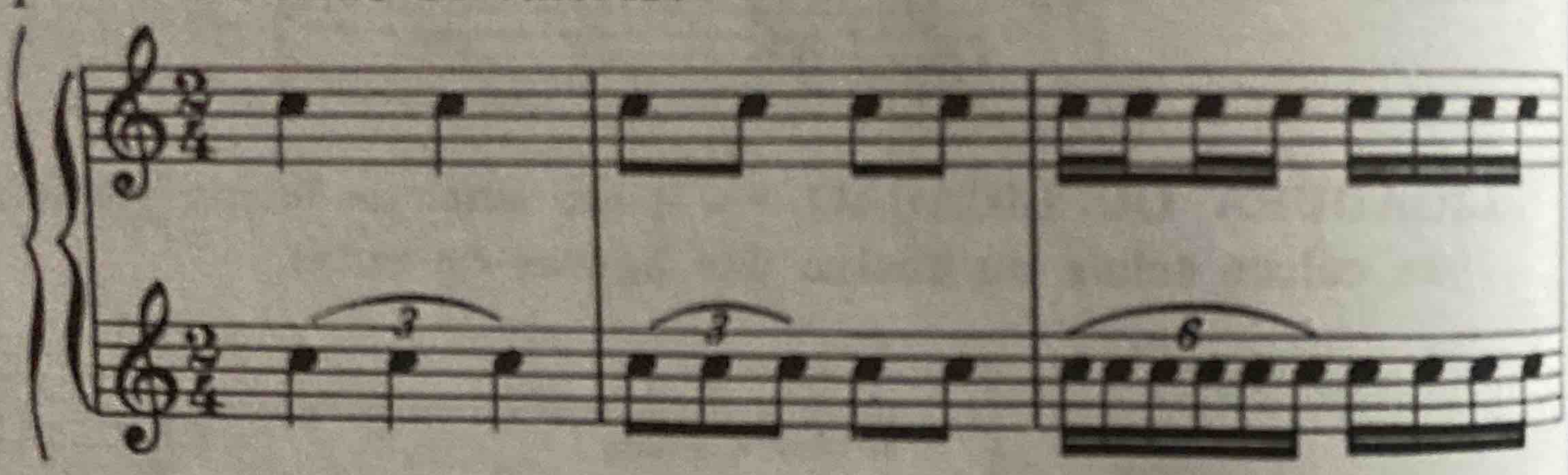


Executando-se a Síncope, devemos acentuá-la.

CONTRA-TEMPO — é a articulação de um som num movimento fraco do compasso, antecedido de pausas.



GRUPOS ALTERADOS OU QUIÁLTERAS — são grupos de figuras que se apresentam, modificando as proporções estabelecidas pela subdivisão de valores.

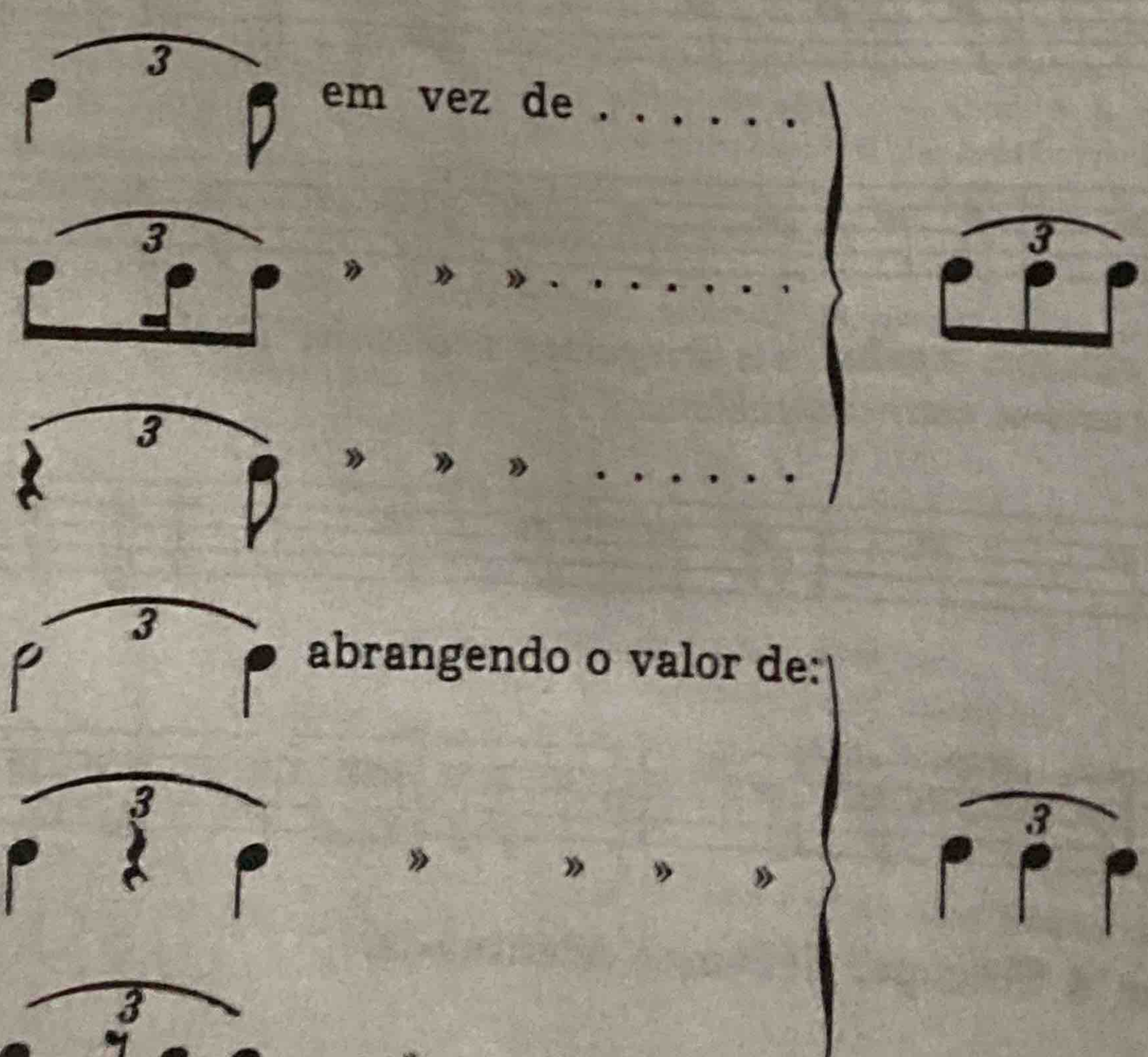


Com uma cifra colocada sôbre o grupo, indica-se a quantidade de valores de sua composição.
Veja-se no exemplo antecedente.
Os mais vulgares são:

AS TRÊSQUIÁLTERAS: grupo de *três* figuras substituindo *duas* da mesma espécie. Veja-se no exemplo antecedente; e,

AS SEISQUIÁLTERAS: grupos de *seis* figuras substituindo *quatro* da mesma espécie. Veja-se no exemplo antecedente.

AS TRÊSQUIÁLTERAS e SEISQUIÁLTERAS — podem ser representadas por valores de diferente duração. Ex.:

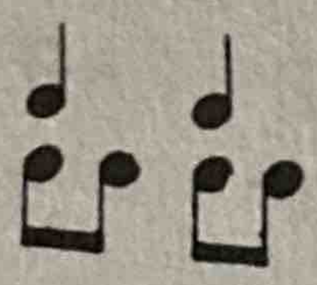


QUINTA LIÇÃO

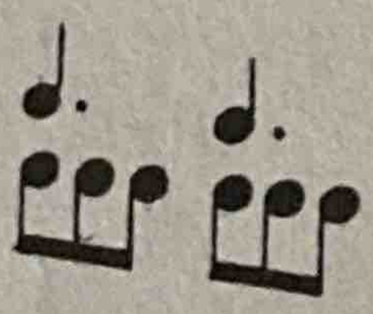
SUMARIO — Tempos binários, tempos ternários — Compasso compôsto: subdivisão de seus tempos — Modo de indicá-lo na escrita — Valores correspondentes à sua unidade de tempo — Comparação de seus tempos com os do compasso simples — Parte forte e partes fracas de seus tempos — Fórmulas correspondentes — Fórmulas de compassos mais usados — Dada uma fórmula de compasso achar a correspondente — Modo de marcar o compasso compôsto — Dada uma fórmula quaternária achar a binária que a substitua e vice-versa - Dada uma fórmula quaternária achar uma fórmula de oito tempos ou dupla quaternária que a substitua.

OS TEMPOS são { BINÁRIOS ou simples e TERNÁRIOS ou compostos

BINÁRIOS — quando indicados por *um valor simples*, resultando *uma subdivisão binária*.

Ex. $\frac{2}{4}$ = 2 semínimas simples  2 tempos binários

TERNÁRIOS — quando indicados por *um valor compôsto*, resultando *uma subdivisão ternária*.

Ex.: $\frac{6}{8}$ = 2 seminimas compostas  2 tempos ternarios

Vimos na 3.ª lição que:

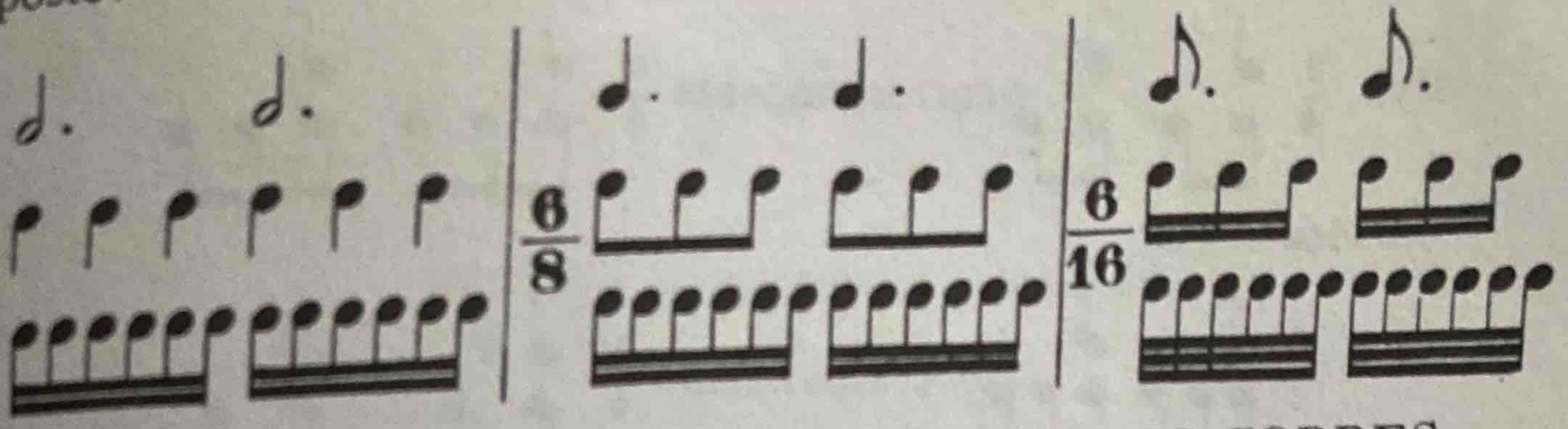
Um conjunto de *tempos binários* forma um compasso *simples*.

Veremos agora que:

Um conjunto de tempos ternários forma um compasso *composto*; *logo:*

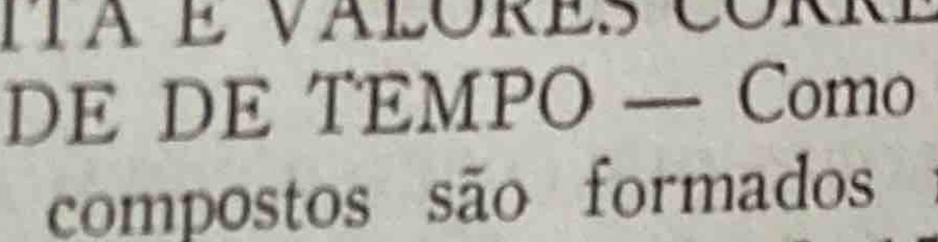
COMPASSO COMPÔSTO — é uma reunião de tempos ternários, ou seja: aquêle que tem como unidade de tempo um valor compôsto.

Ex.: $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$



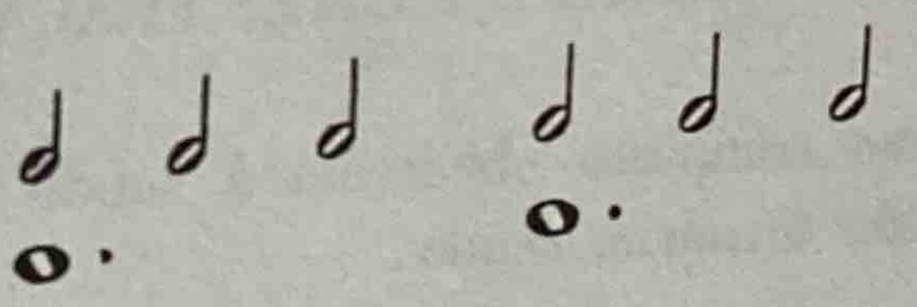
MODO DE INDICÁ-LO NA ESCRITA E VALORES CORRESPONDENTES À SUA UNIDADE DE TEMPO — Como os compassos simples, os compassos compostos são formados na escrita, colocando-se na parte superior os números 6, 9, 12, 15 e 21, sendo respectivamente:

BINÁRIA — $\frac{6}{1}$ — que indica 6 semibreves



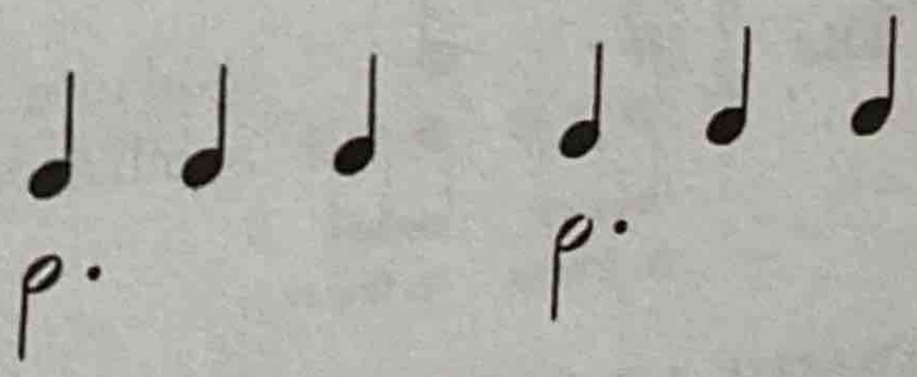
sendo a breve a unidade de tempo.

BINÁRIA — $\frac{6}{2}$ — que indica 6 mínimas



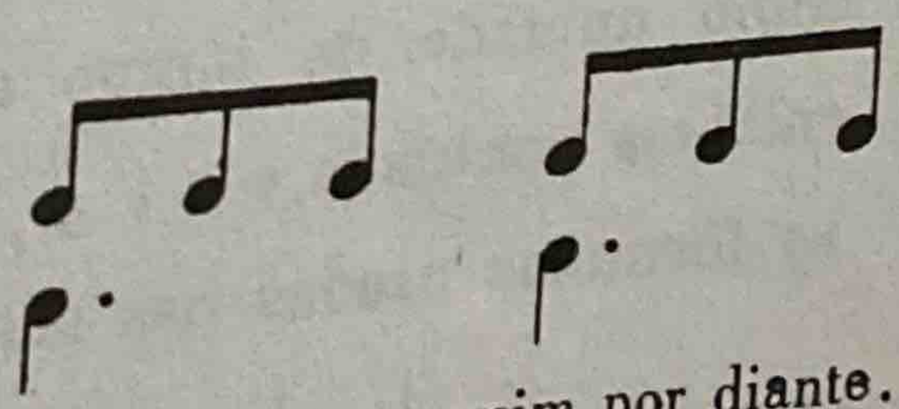
sendo a semibreve a unidade de tempo.

BINÁRIA — $\frac{6}{4}$ — que indica 6 semínimas



sendo a mínima a unidade de tempo.

BINÁRIA — $\frac{6}{8}$ — que indica 6 colcheias sendo a semínima a unidade de tempo.

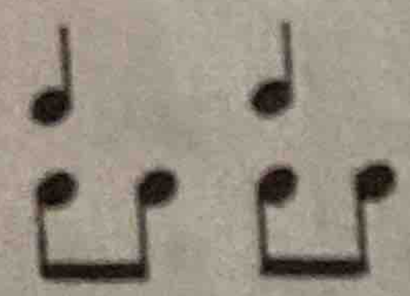
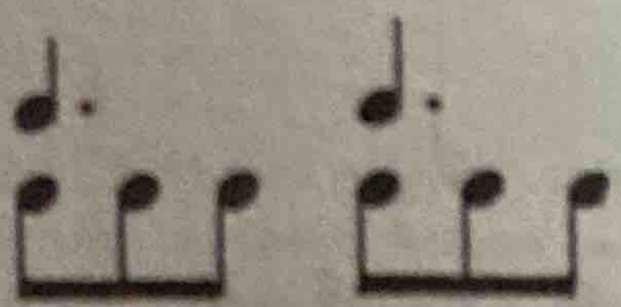


e assim por diante.

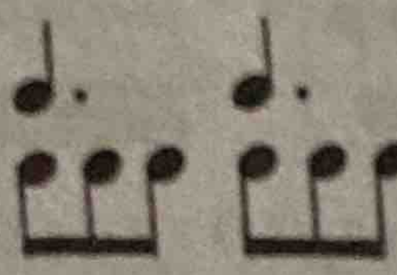
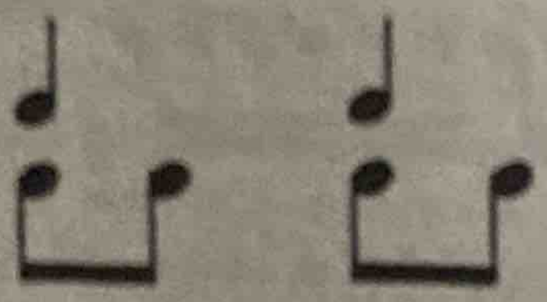
O número 6, substituído pelos números 9, 12, 15, 21, indicará, respectivamente, as fórmulas ternárias, quaternárias, quinárias e setenárias.

COMPARAÇÃO DE SEUS TEMPOS COM OS DO COMPASSO SIMPLES — Cada fórmula de compasso tem uma correspondente composta e vice-versa.

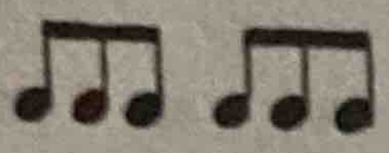
FÓRMULA CORRESPONDENTE — se diz de duas fórmulas que têm como unidade de tempo um valor semelhante.

Ex.: $\frac{2}{4}$  correspondente $\frac{6}{8}$ 

ou vice-versa

$\frac{6}{8}$  correspondente $\frac{2}{4}$ 

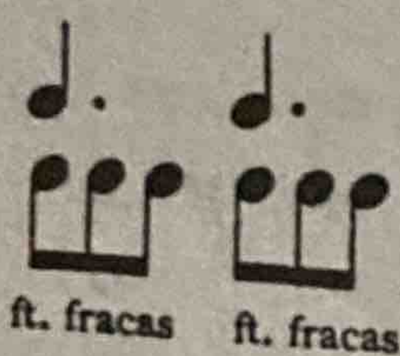
VALORES QUE CORRESPONDEM À SUA UNIDADE DE TEMPO — *A unidade de tempo* nas fórmulas de compasso compôsto é o valor indicado pela metade do número inferior dessa fórmula de compasso. Na fórmula

$\frac{6}{8}$  : a unidade de tempo não é a colcheia mas sim

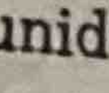
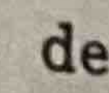
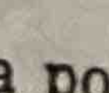
a semínima pontuada, que é indicada com o número 4. metade de 8.

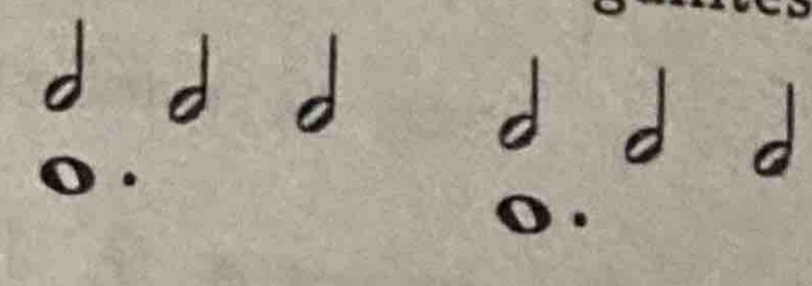
PARTE FORTE E PARTES FRACAS DE SEUS TEMPOS — Os tempos do compasso composto obedecem à subdivisão ternária, sendo

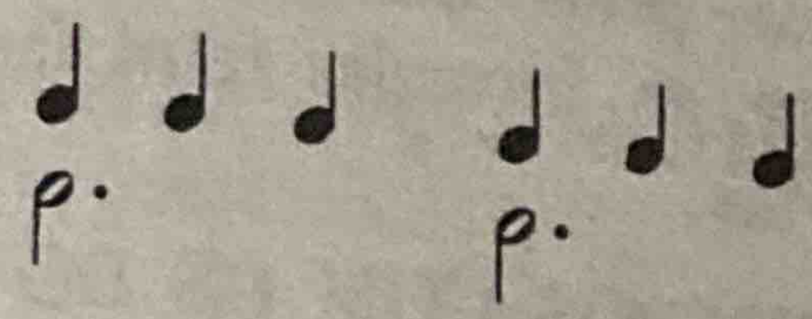
- o seu *início* uma *parte forte*
- e as outras
- *duas terças partes, fracas.*

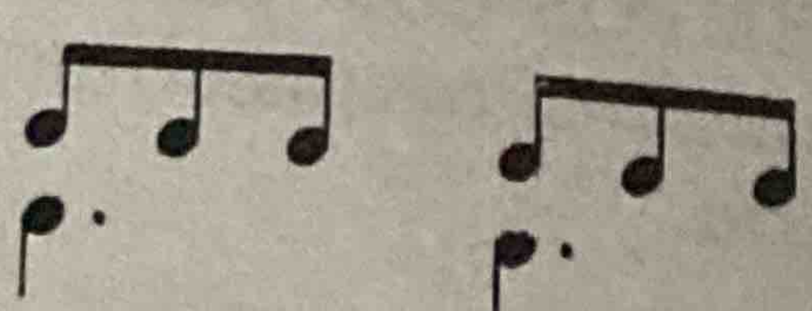
Ex.: $\frac{6}{8}$  unidades de tempo
subdivisões

ft. fracas ft. fracas

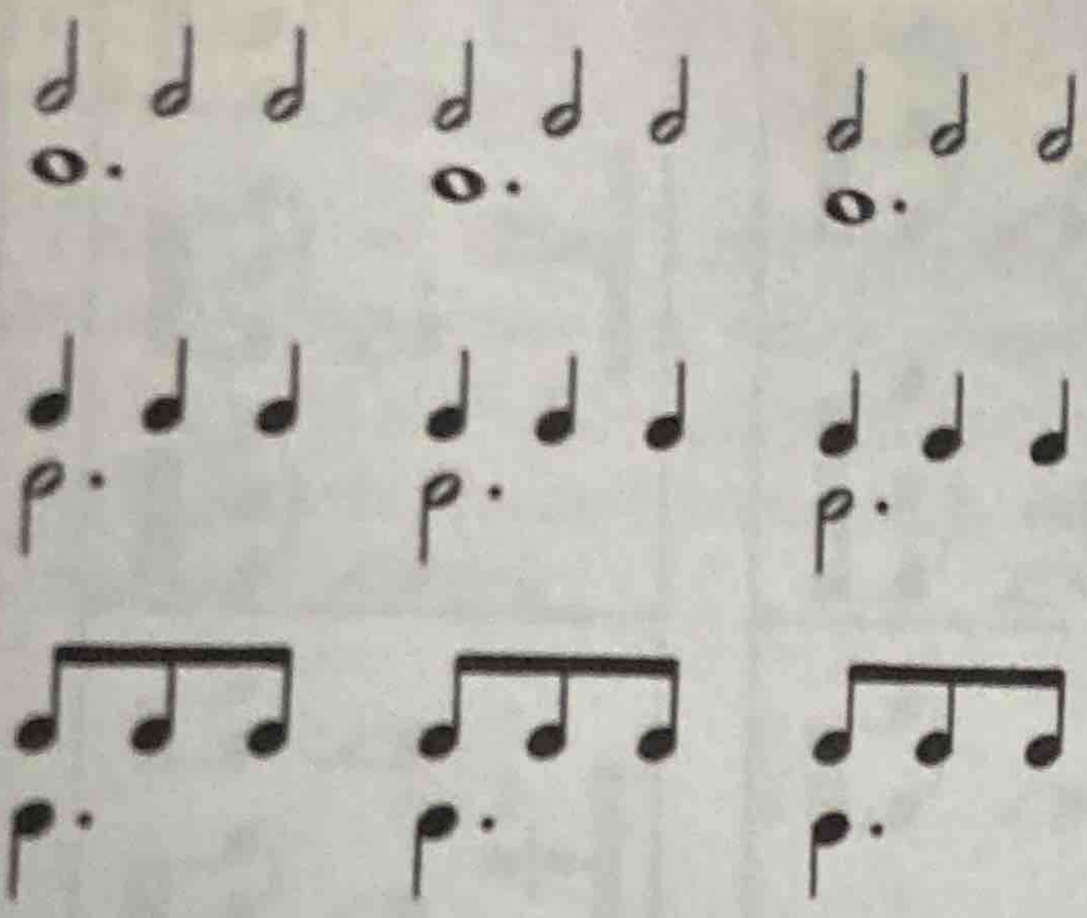
FÓRMULAS DE COMPASSO MAIS USADAS — São aquelas que têm como unidade de tempo a () semínima pontuada a () colcheia pontuada e a () mínima pontuada. Reduzindo-se assim as fórmulas usadas nas seguintes:

BINÁRIAS $\frac{6}{2}$ 

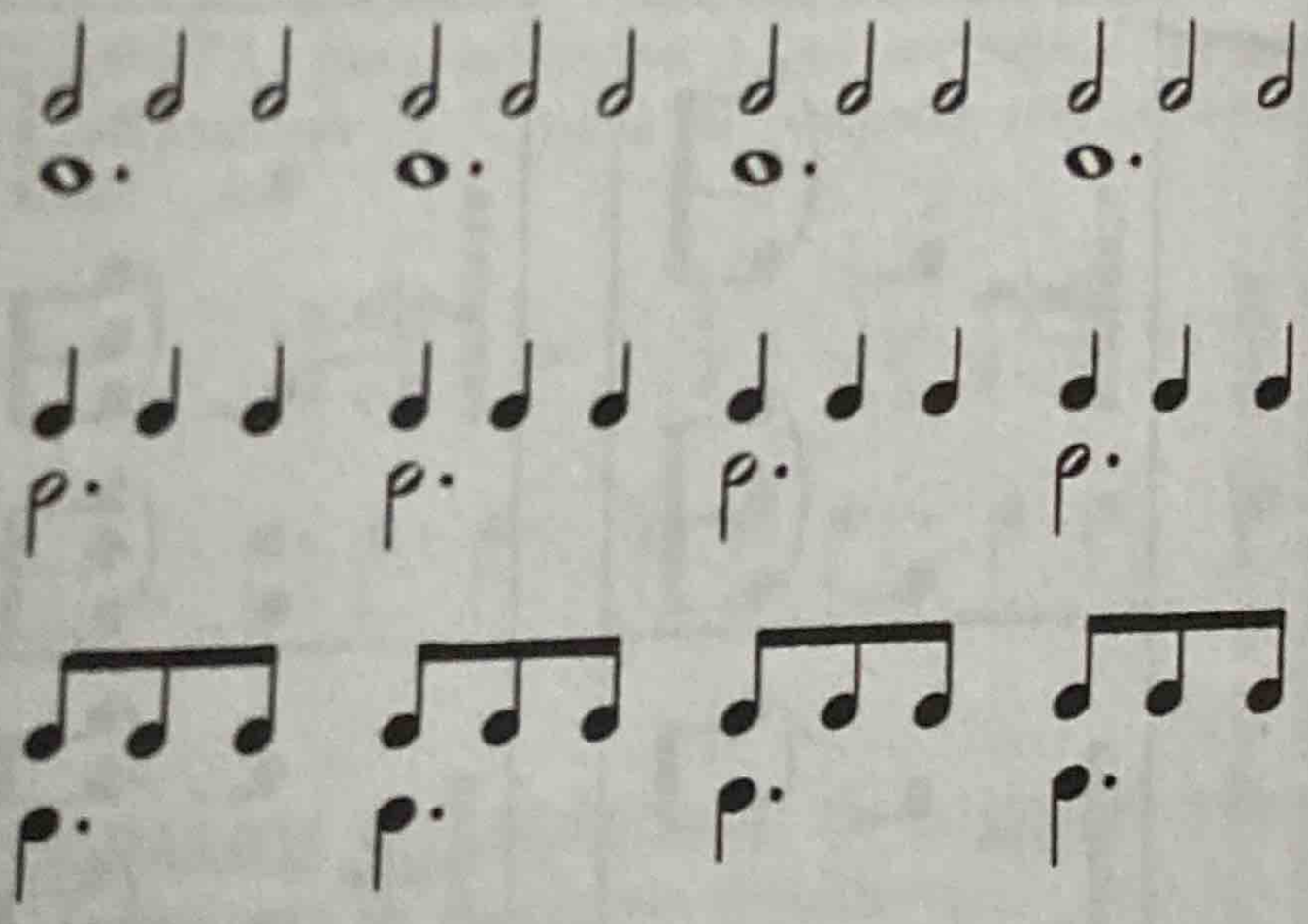
$\frac{6}{4}$ 

$\frac{6}{8}$ 

TERNARIAS – $\frac{9}{2}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$

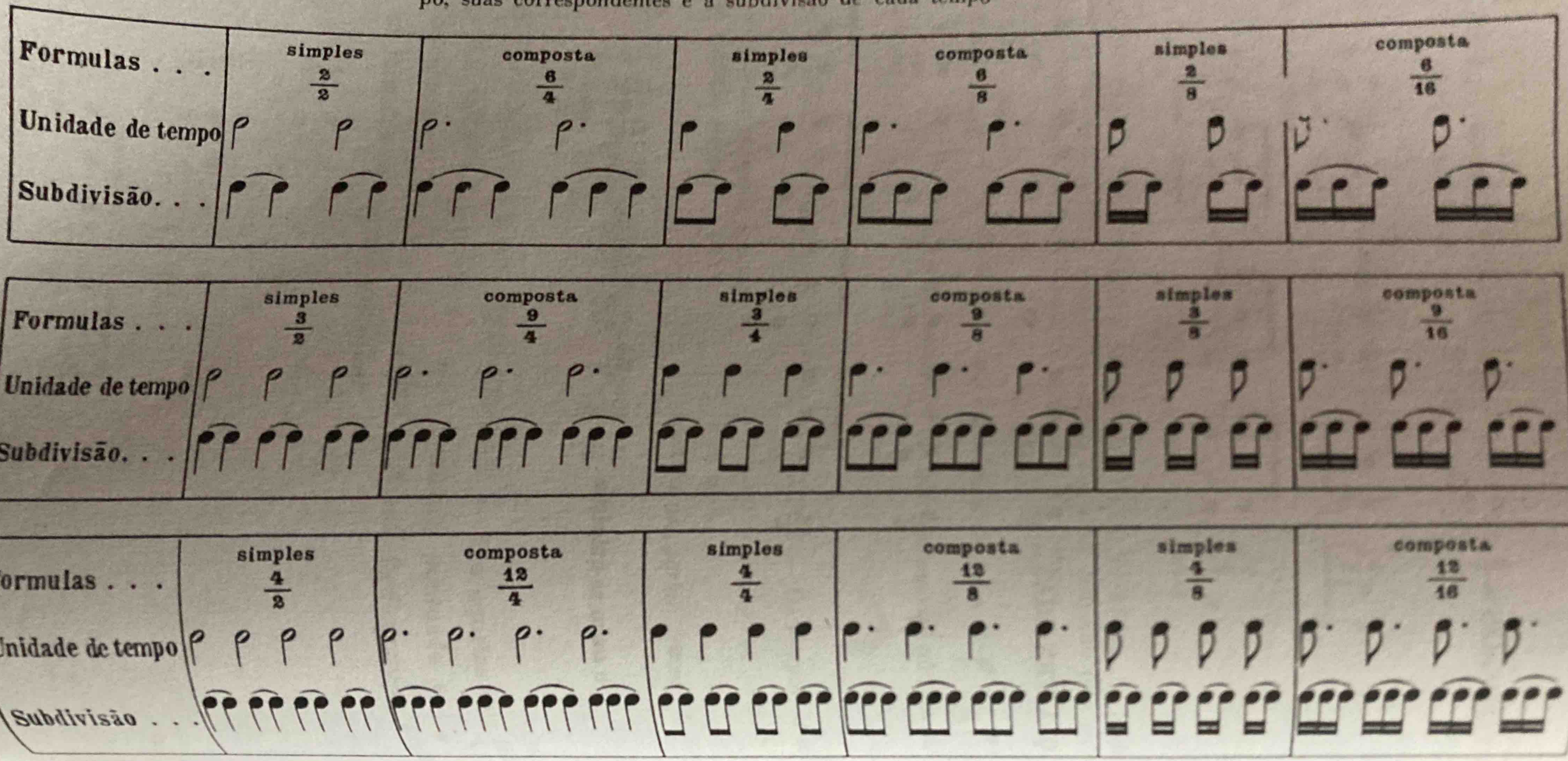


QUATERNARIAS – $\frac{12}{2}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$



e assim as quinárias $\frac{15}{2}$, $\frac{15}{4}$, $\frac{15}{8}$ e as setenárias $\frac{21}{2}$, $\frac{21}{4}$ e $\frac{21}{8}$

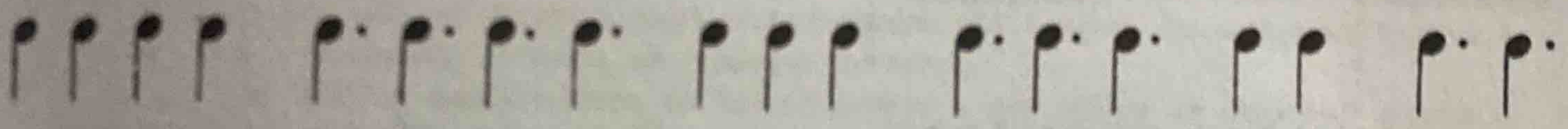
O QUADRO seguinte indica as fórmulas simples e compostas, suas unidades de tempo, suas correspondentes e a subdivisão de cada tempo



A UNIDADE DE TEMPO — é um *valor simples* no *compassso simples* e no *compasso compôsto* um *valor compôsto*.

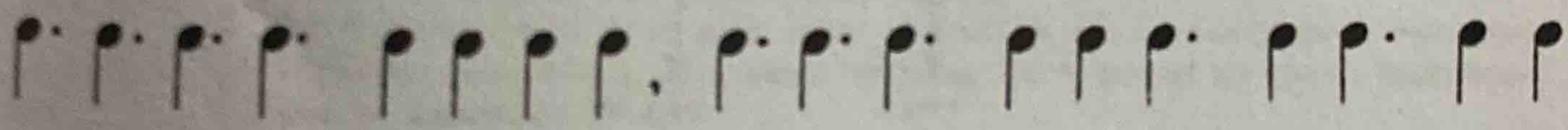
DADA UMA FÓRMULA SIMPLES, para acharmos a composta correspondente, multiplica-se, respectivamente, o *número superior* por 3, e por 2 o número inferior.

Ex.: $\frac{4\times3}{4\times2} = \frac{12}{8}$; $\frac{3\times3}{4\times2} = \frac{9}{8}$; $\frac{2\times3}{4\times2} = \frac{6}{8}$ etc.



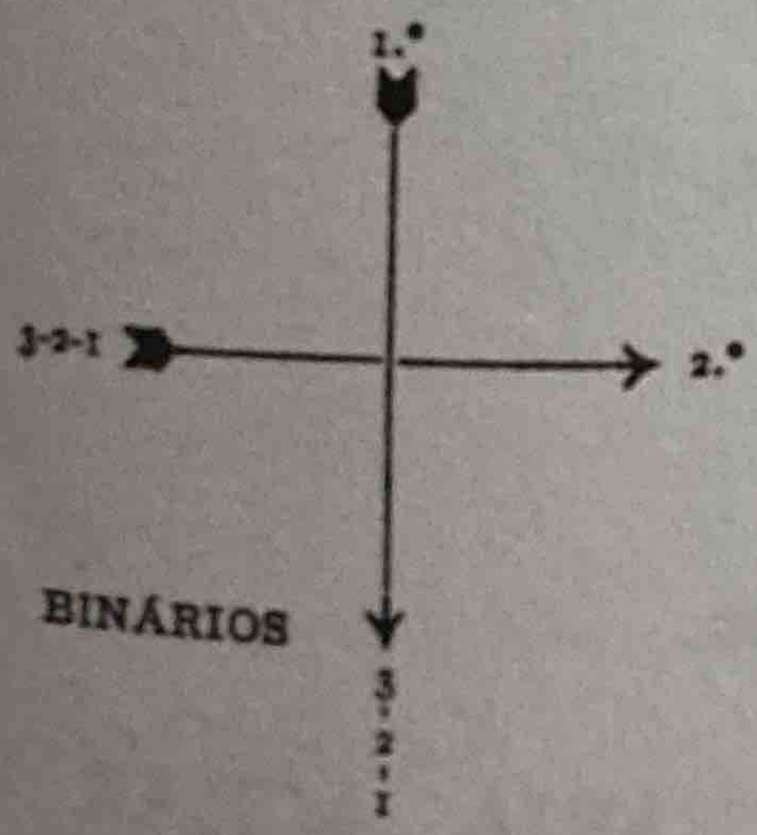
DADA UMA FÓRMULA COMPOSTA, para acharmos a sua correspondente simples, *dividem-se os têrmos indicadores* da fórmula de compasso *respectivamente* por 3 e 2.

$\frac{12\div3}{8\div2} = \frac{4}{4}$; $\frac{9\div8}{8\div2} = \frac{3}{4}$; $\frac{6\div3}{8\div2} = \frac{2}{4}$

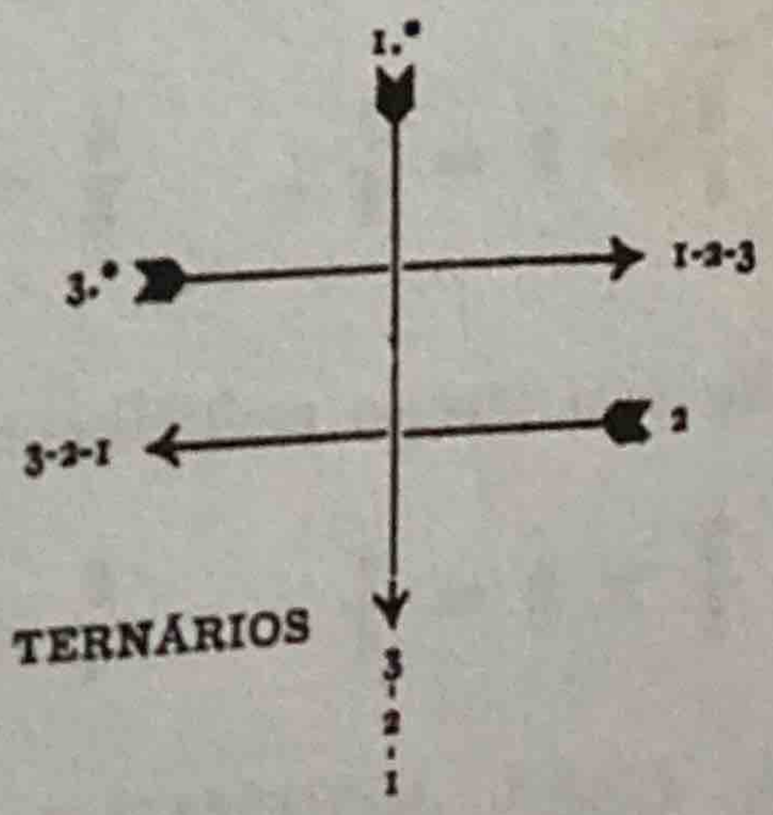


MODO DE MARCAR OS COMPASSOS COMPOSTOS — Os compassos compostos marcam-se da mesma forma que os compassos simples.

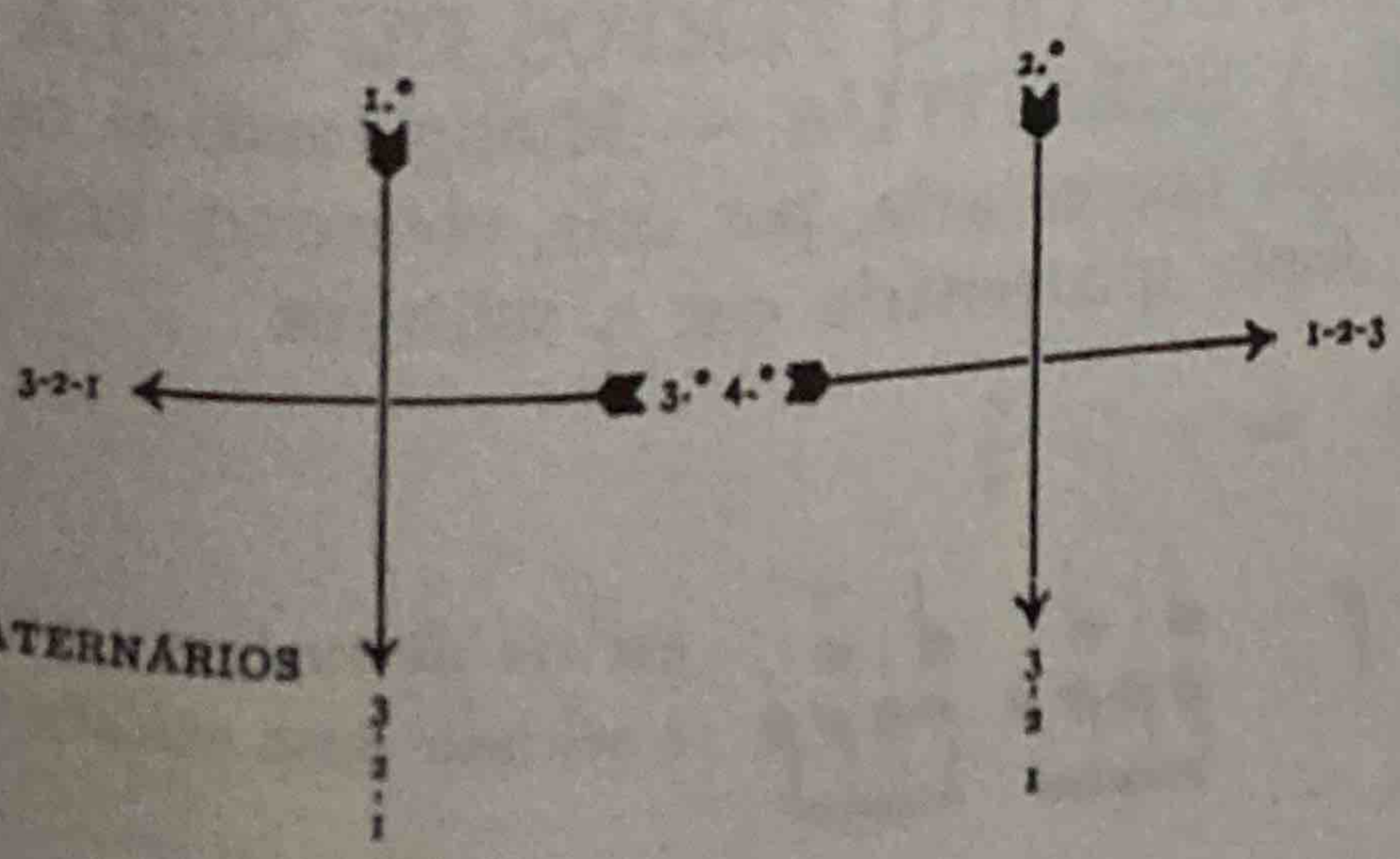
NOS ANDAMENTOS VAGAROSOS ou para retardar o andamento do compasso, subdividem-se em 3 movimentos cada tempo do compasso.



BINÁRIOS

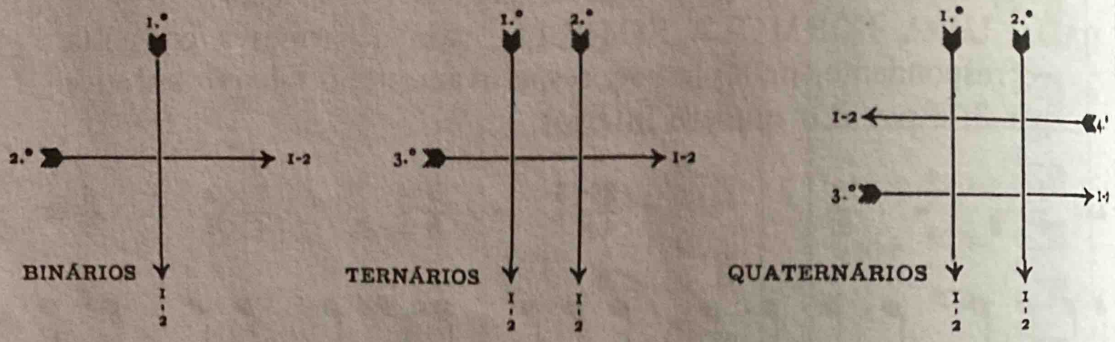


TERNÁRIOS

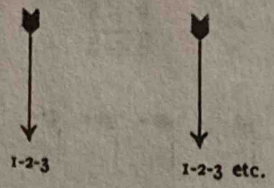


QUATERNÁRIOS

TAMBÉM NOS COMPASSOS SIMPLES — em andamentos muito vagarosos, ou para retardar o andamento, usa-se subdividir em 2 movimentos os seus tempos.



O COMPASSO TERNÁRIO — em andamentos vivos, como sejam valsas, scherzos, etc., é marcado num só movimento (o que representa pràticamente um compasso unário).



DADA UMA FORMULA QUATERNÁRIA, ACHAR A BINÁRIA QUE A SUBSTITUA E VICE-VERSA — Com o intuito de facilitar a leitura, torna-se as vêzes útil a substituição de uma fórmula binária por uma quaternária ou vice-versa: sendo uma fórmula quaternária que se deva substituir por uma binária, dividimos, respectivamente, os têrmos da fórmula do compasso por 2:

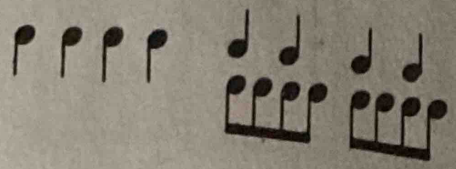
Ex.: $\frac{4}{4} \div 2 = \frac{2}{2}$; $\frac{4}{8} \div 2 = \frac{2}{4}$ etc.

No caso inverso multiplicaremos por 2:

Ex.: $\frac{2}{2} \times 2 = \frac{4}{4}$; $\frac{2}{4} \times 2 = \frac{4}{8}$ etc.

DADA UMA FÓRMULA QUATERNÁRIA, ACHAR UMA FÓRMULA DE OITO TEMPOS OU DUPLA QUATERNÁRIA QUE A SUBSTITUA — Multiplicando-se os dois números duma fórmula quaternária, por dois, obteremos uma fórmula de 8 tempos, ou dupla quaternária que a substitua.

Ex.: $\frac{4}{4} \times 2 = \frac{8}{8}$



em vez da seminima, tomaremos a colcheia como unidade de tempo

Questionário — Como podem ser os tempos? — Quando é que êles são binários? — Quando é que êles são ternários? — O que forma então um conjunto de tempos binários? — E um conjunto de tempos ternários? — Que é então um compasso compôsto? — Como se indicam na escrita os compassos compostos? — Quais são os valores que correspondem à sua unidade de tempo? — Que se entende por fórmula correspondente? — Como no compasso simples o número inferior indica a unidade de tempo? — Que subdivisão obedecem os tempos do compasso compôsto? — Quais são as partes fracas e qual é a forte? — Quais são as fórmulas compostas mais usadas? — Dada uma fórmula de compasso, como achar a sua correspondente? — Dada uma fórmula binária, como achar a quaternária que a substitua? — E dada uma fórmula quaternária, como achar a binária que a substitua? — Como se marca o compasso compôsto? — Dada uma fórmula quaternária, como achar uma fórmula de 8 tempos ou dupla quaternária que a substitua?

Exercícios — a) Começar cenando no ditado rítmico e entoando os tempos binários, comparando-se com os ternários, seguindo alternadamente o ditado em compassos simples e compostos, variando as unidades de tempo;

b) Indicar nos exercícios de Leitura rítmica e nos solfejos os compassos simples e compostos em suas diversas fórmulas;

c) Indicar com figuras a composição das seguintes fórmulas de compasso:

$$\frac{6}{8}\ \frac{9}{8}\ \frac{12}{8}\ \frac{15}{8}\ \frac{21}{8}\ \frac{12}{16}\ \frac{9}{2}\ \frac{6}{2}\ \frac{9}{4}\ \frac{12}{2}\ \frac{9}{16}\ \text{etc.}$$

d) Dar trechos em compassos compostos para colocar as linhas divisórias, sem a fórmula de compasso para colocá-la; errados para corrigir;

e) Dar fórmulas para indicar as correspondentes;

f) Dar fórmulas quaternárias para achar as binárias que as substituam e vice-versa;

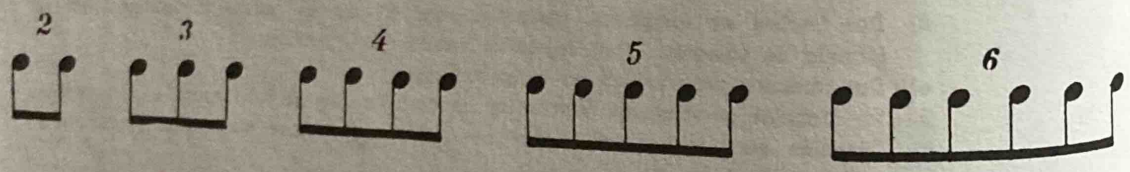
g) Fórmulas quaternárias para achar fórmulas de 8 tempos ou dupla quaternária que as substituam.

SEXTA LIÇÃO

SUMÁRIO — Quiálteras ou grupos alterados — Grupos ternários dentro duma subdivisão binária — Grupos binários dentro duma subdivisão ternária — Grupos irregulares — Modo de as grafar — Modo de as executar — Denominação.

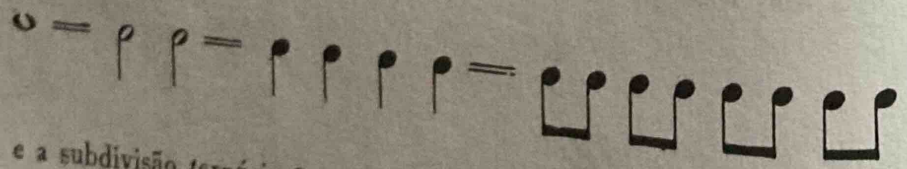
QUIÁLTERAS OU GRUPOS ALTERADOS — São grupos de figuras que aparecem modificando a proporção estabelecida pela subdivisão de valores.

REPRESENTAM-SE NA ESCRITA — colocando sôbre os grupos de figuras, uma cifra que indica a quantidade de figuras de sua composição

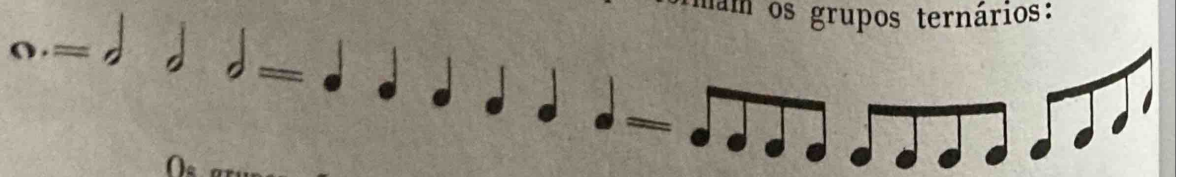


Abrangem 3 casos diferentes: { Grupos ternários dentro de uma subdivisão binária; Grupos binários dentro de uma subdivisão ternária; e Grupos irregulares.

Como acabamos de ver nas lições que tratam dos valores: a subdivisão *binária* dá os seguintes algarismos: 2-4-8-16-32-64, que formam os grupos binários:



e a subdivisão *ternária* 3-6-12-24-48-96, que formam os grupos ternários:

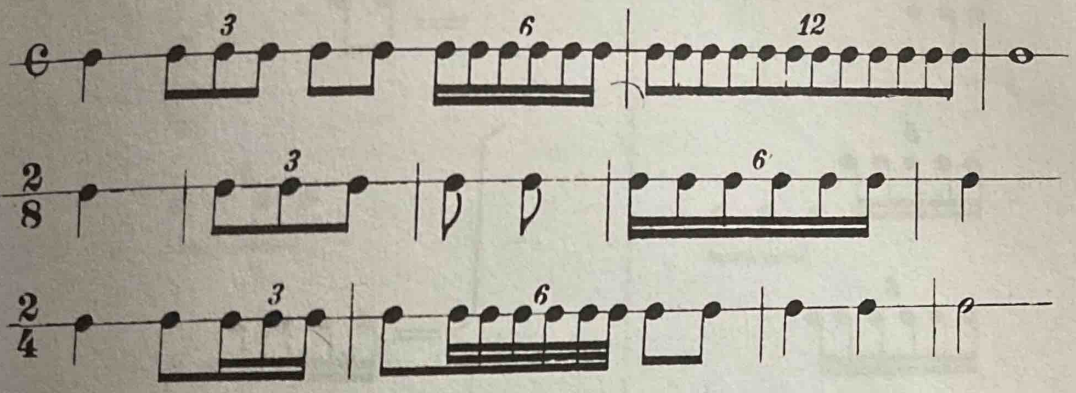


Os grupos não contidos na subdivisão binária e ternária, formam os que denominaremos: grupos irregulares: 5-7-9-10-11-13-14-15-17.

1.º CASO — *Grupos ternários dentro de uma subdivisão binária*:

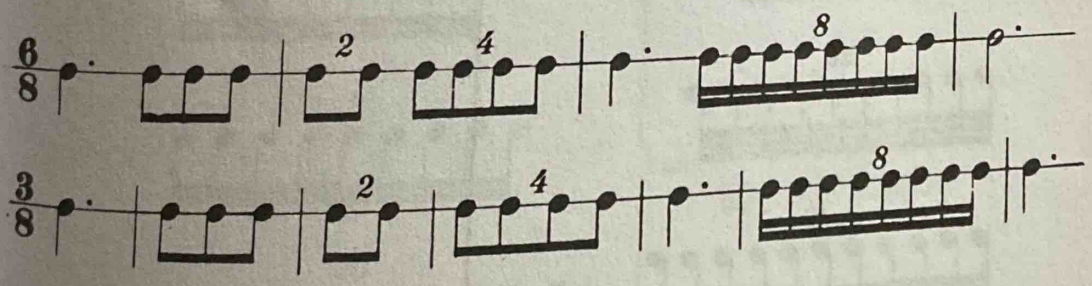
aparecem { na subdivisão de um tempo do compasso simples na subdivisão de um inteiro compasso binário ou de um inteiro quaternário simples.

podendo ainda ocupar a subdivisão de uma parte de um tempo, tanto do compasso simples como do compôsto:



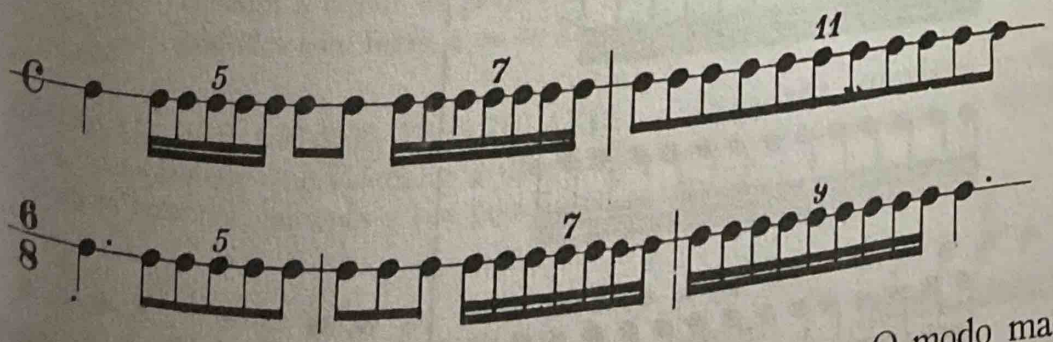
2.º CASO — *Grupos binários dentro de uma subdivisão ternária:*

aparecem { na subdivisão de um tempo de um compasso compôsto;
e na subdivisão de um inteiro compasso ternário simples.



3.º CASO — *Grupos irregulares,* que não se acham contemplados na subdivisão dos valores:

aparecem { tanto na divisão binária como na subdivisão
ternária

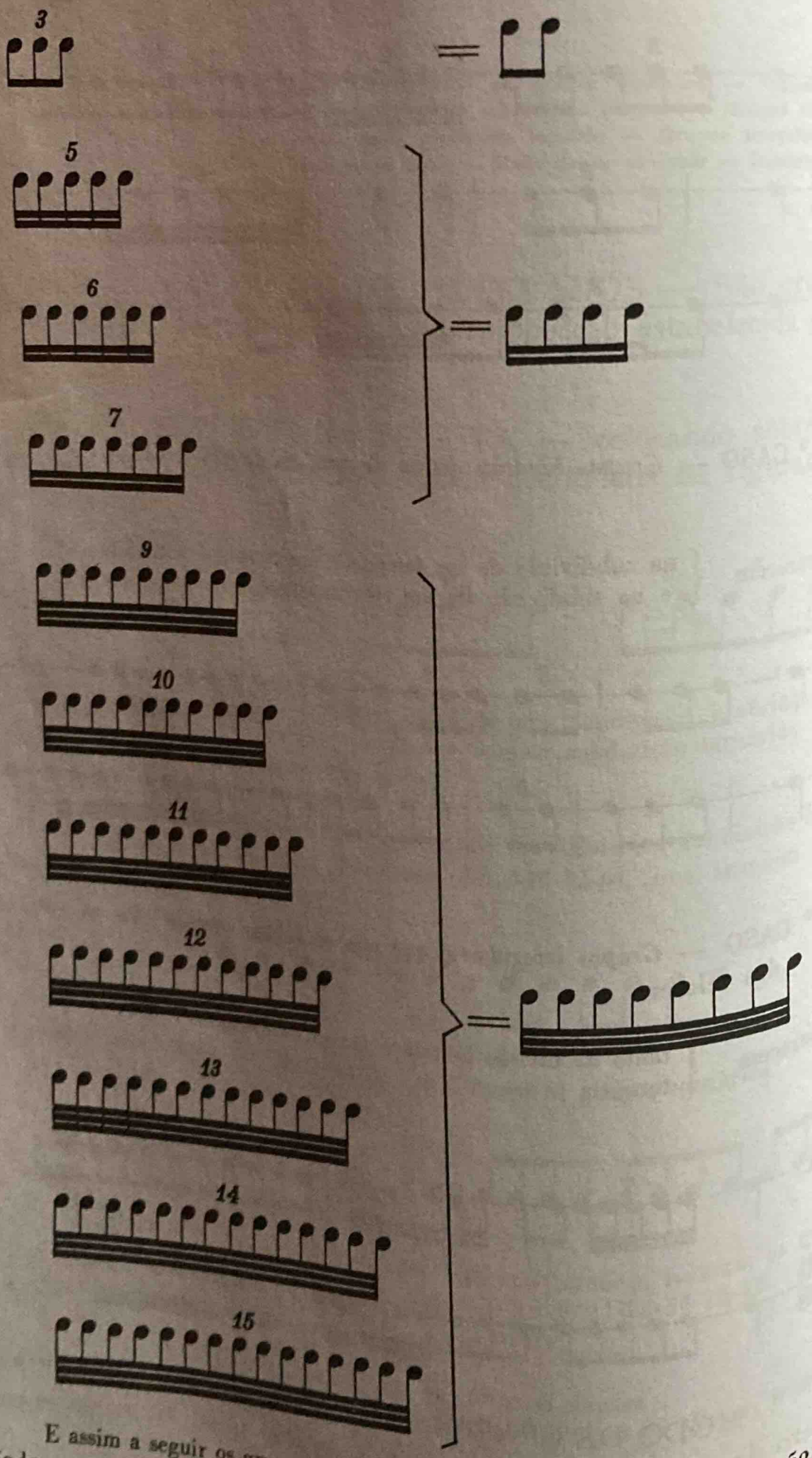


MODO DE GRAFAR AS QUIÁLTERAS — O modo mais claro de as grafar é o de usar a figuração igual ao grupo normal substituído.

42 Exemplos de grupos de quiálteras, equivalentes a uma semínima:

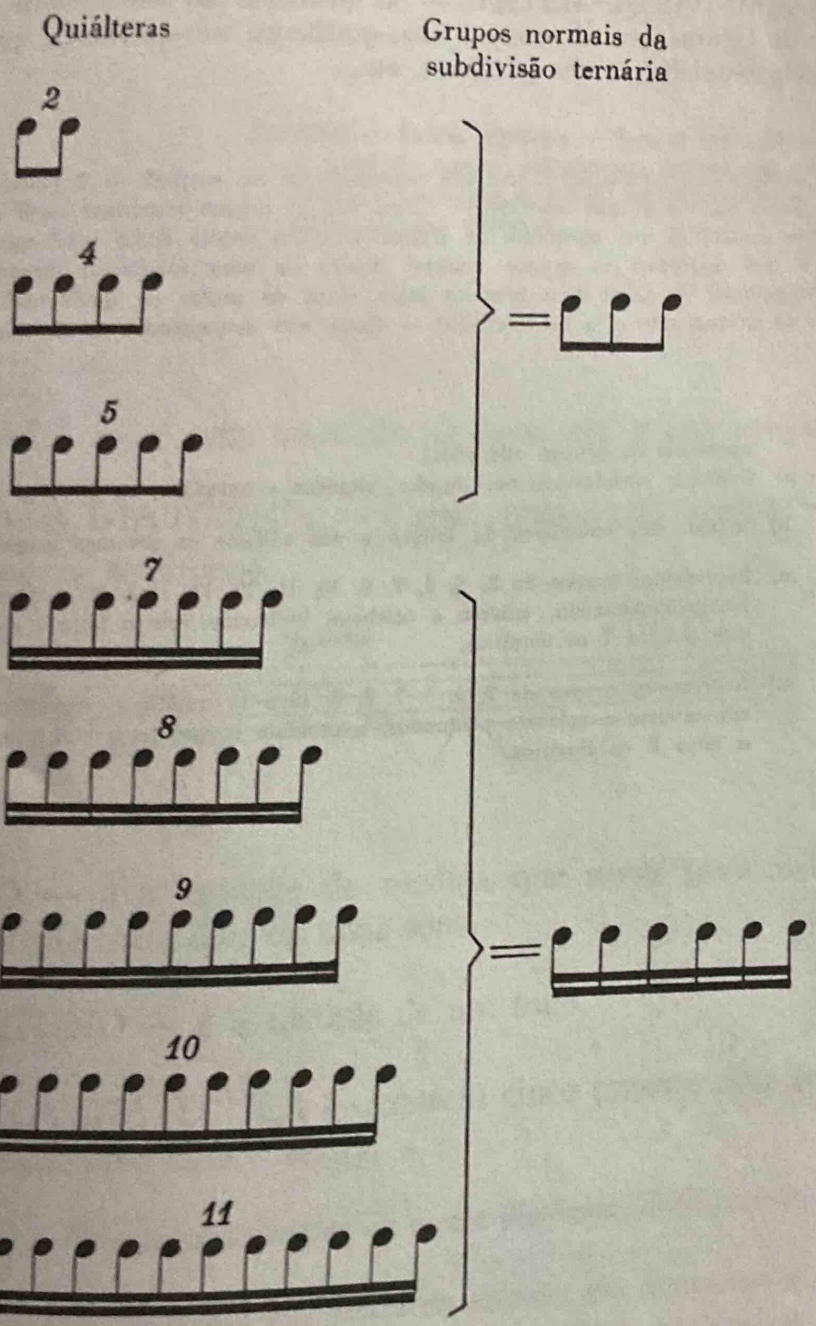
Quiálteras

Grupos normais da subdivisão binária



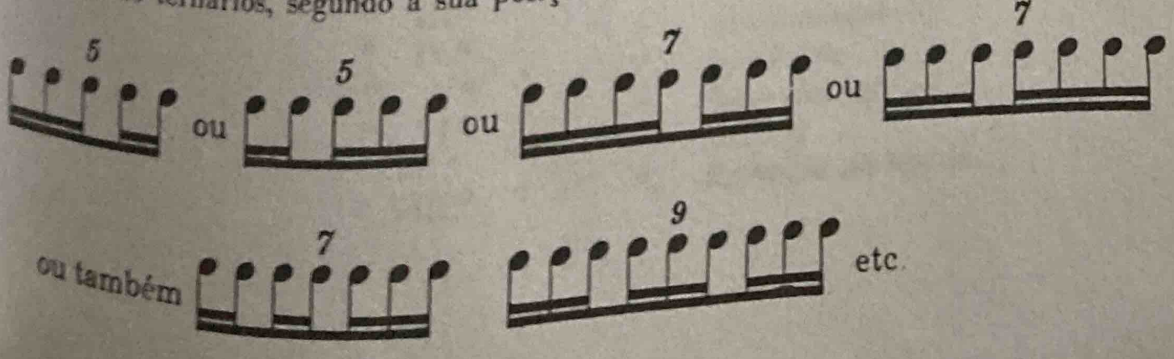
E assim a seguir os grupos de 17 a 31, substituindo o de 16 figuras serão gra-
fados com semifusas.

Exemplos de grupos de quiálteras equivalentes à seminima pontuada:



E assim a seguir os grupos de 13 a 23 figuras, substituíndo 12 serão grafados com fusas, e os de 25 a 47 com semifusas.

EXECUÇÃO DOS GRUPOS IRREGULARES — Os grupos irregulares recebem acentuações que os dividam em grupos binários e ternários, ou mesmo só binários ou só ternários, segundo a sua posição no compasso.



DENOMINAÇÃO DAS QUIÁLTERAS — As quiálteras são denominadas pela quantidade de figuras que abrangem: duas-quiálteras, três-quiálteras, quatro-quiálteras, cinco-quiálteras, seis-quiálteras, etc.

Questionário — Que são quiálteras? Como são representadas na escrita? — Quantos casos abrangem? — Quais são os grupos binários? — Quais são os grupos ternários? — E quais os irregulares? — Quando é que aparecem os grupos ternários dentro duma subdivisão binária? — Quando é que aparecem os grupos binários dentro de uma subdivisão ternária? — E os grupos irregulares? — Qual é a maneira mais clara de grafar as quiálteras? — Como se acentuam os grupos alterados na execução? — Como são denominados os diversos grupos alterados?

Exercícios — a) Começar introduzindo nos ditados, rítmicos e entoados, os diversos casos em que aparecem os grupos alterados;

b) Indicar nos exercícios de leitura e nos solfejos os diversos grupos alterados;

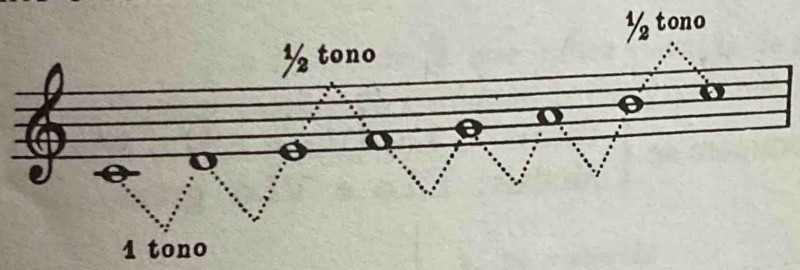
c) Representar grupos de 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14 e 15 quiálteras equivalentes à semínima, mínima e colcheia; indicando com a letra I os irregulares e com a letra T os ternários;

d) Representar grupos de 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10 e 11 quiálteras equivalentes a semínima, mínima e colcheia pontuadas; e assinale com a letra I os irregulares e com a letra B os binários.

SUMARIO — Escala diatônica — Tono e semitono — Sons constituintes da escala: considerados quanto sua ordem de sucessão e quanto sua função na tonalidade — Graus conjuntos e graus disjuntos.

ESCALA — é uma sucessão de sons em graus conjuntos.

ESCALA DIATÔNICA — é uma sucessão de oito sons, separados em tonos e semitonos.



TONO — é a unidade de medida que serve para calcular o espaço existente entre dois ou mais sons.

SEMITONO — é a metade de um tono.

ESCALA DIATÔNICA — contem cinco tonos e dois semitonos (veja-se no exemplo antecedente).

Os sons constituintes da escala diatônica, distinguem-se por

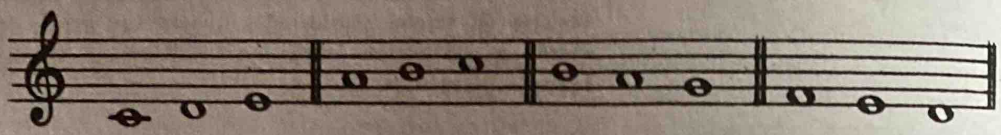
a) Quanto a sua ordem de sucessão são denominados graus: I.º, II.º, III.º, IV.º, V.º, VI.º, VII.º, VIII.º graus;

b) Quanto à função que exerce cada grau na tonalidade:

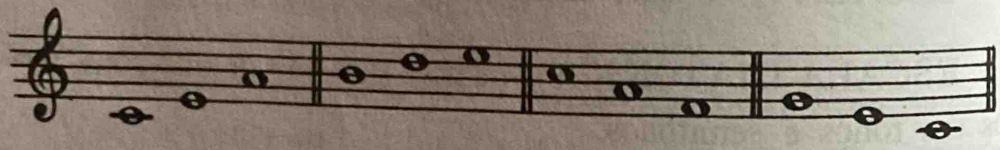
o	I.º grau	chama-se	*Tônica*
”	II.º ”	”	*Super-tônica*
”	III.º ”	”	*Mediante*
”	IV.º ”	”	*Sub-dominante*
”	V.º ”	”	*Dominante*
”	VI.º ”	”	*Super-dominante*
”	VII.º ”	”	*Sensível*
”	VIII.º ”	”	*Repetição da tônica*

Uma sucessão se diz em:

GRAUS CONJUNTOS — quando segue sem interromper a ordem numérica.



GRAUS DISJUNTOS — quando segue interrompendo a ordem numérica.



Denominam-se { Tonais: o I.o, IV.o e o V.o graus
Modais: III.o e VI.o graus.

Questionário — Que é uma escala? — Que é a escala diatônica? — Que é tono — Que é semitono? — De quantos tonos e semitonos se compõe a escala diatônica? — Qual é a denominação que recebem os graus da escala, quanto à sua ordem? E quanto à sua função na tonalidade? — Quando é que uma sucessão se diz em graus conjuntos? — E em graus disjuntos?

Exercícios — a) Ditar a escala de «Do», acostumando os alunos a distinguir os graus da escala, denominando-os também pela função que exercem no conjunto tonal;

b) Indicar, nos exercícios de leitura rítmica e nos solfejos, os graus da escala, designando-os pela ordem e pela função;

c) Servindo-se das figuras da semibreve, mínima e semínima, alternando, escreva algumas escalas diatônicas de Do Maior, assinalando cada grau com algarismos romanos e colocando sôbre cada grau a sua denominação.

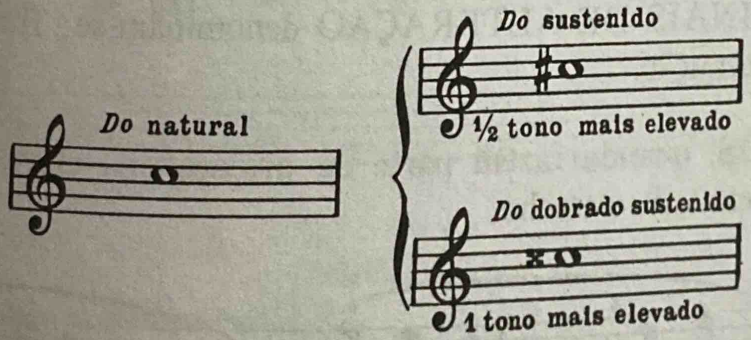
OITAVA LIÇÃO

SUMARIO — Sinais de alteração (acidentes) — Nota natural — Nota alterada — Sinais de alteração: fixos ocorrentes e de precaução — Escala cromática — semitono cromático e semitono diatônico.

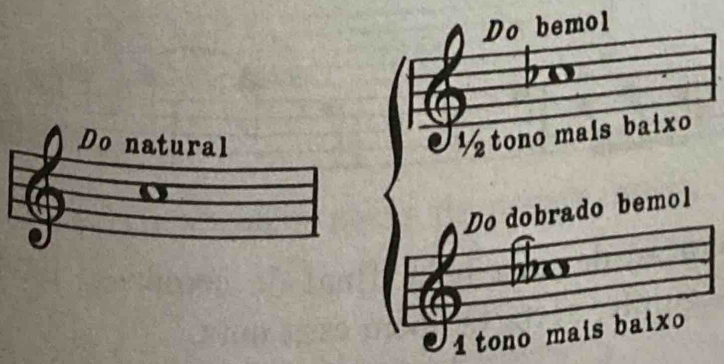
SINAIS DE ALTERAÇÃO OU ACIDENTES — são sinais que indicam alteração na entonação.

OS SINAIS USADOS SÃO OITO:

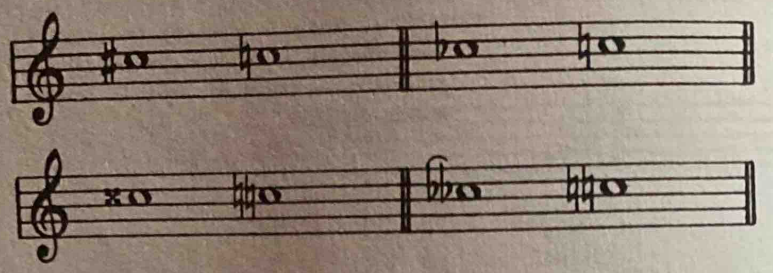
dois indicando elevação { o sustenido ♯ que indica elevação de meio tono. / o dobrado sustenido 𝄪 ou ♯♯ que indica elevação de um tono.



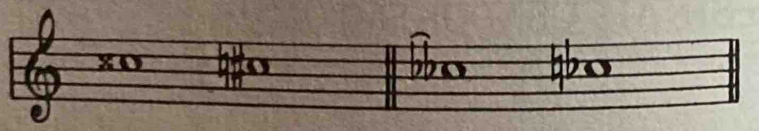
dois idicando abaixamento { o bemol ♭ que indica abaixamento de meio tono / o dobrado bemol 𝄫 que indica abaixamento de um tono.



o bequadro ♮ e o dobrado bequadro 𝄮 que anulam respectivamente o efeito indicado pelo acidente simples e dobrado.



e finalmente as combinações de bequadro e sustenido ♮♯ ou bequadro e bemol ♮♭ que anulam meio tono numa nota alterada por um dobrado acidente.

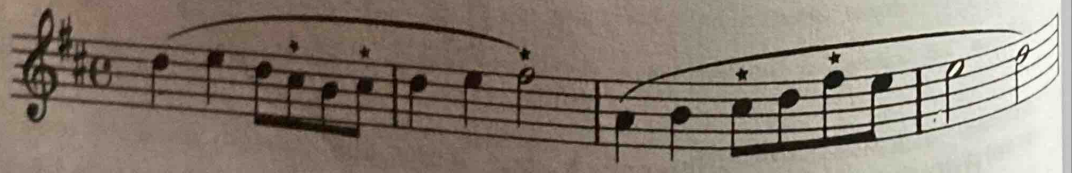


NOTA NATURAL é a nota que não leva o sinal de alteração.

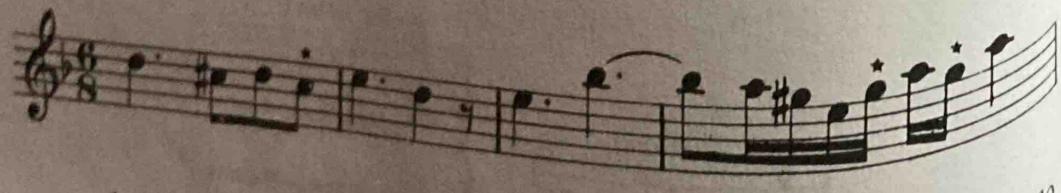
NOTA ALTERADA é a que leva sinal de alteração.

OS SINAIS DE ALTERAÇÃO denominam-se: fixos, ocorrentes e de precaução.

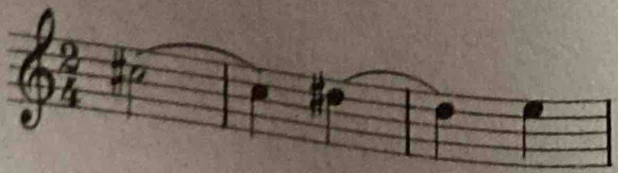
FIXOS, quando fazem parte da armação da clave, durando o seu efeito em todo o trecho.



OCORRENTES quando aparecem no decorrer de um trecho, dominando sòmente no compasso em que se acharem.

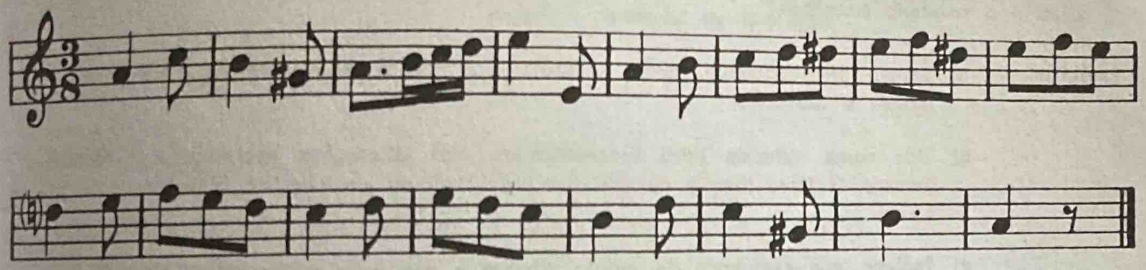


A alteração de uma nota final de compasso ligada á inicial do compasso seguinte, afeta também essa nota.



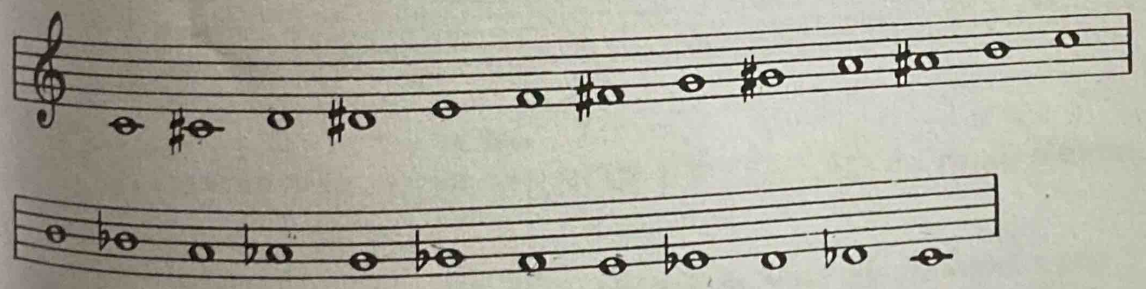
DE PRECAUÇÃO — quando aparecem afim de evitar erros na leitura rápida.

É usado entre parentesis.



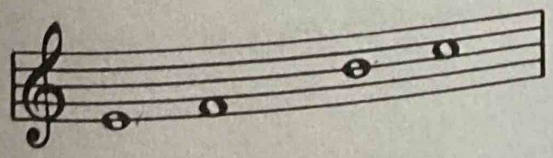
Por meio dos sinais de alteração, nos é dado representar escrita a Escala cromática.

ESCALA CROMÁTICA é uma sucessão de doze sons, equidistantes em meios tonos.

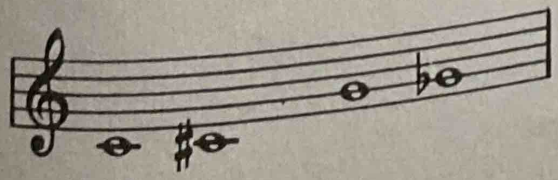


Os meios tonos denominam-se: { *diatônicos* e *cromáticos*

DIATÔNICOS quando separam duas notas de nomes diferentes.



CROMÁTICOS quando separam notas de nomes iguais.



Questionário — Que são sinais de alteração? — Quantos são? — Qual é o efeito do sustenido? — Qual é o efeito do dobrado sustenido? — Qual é o efeito do bemol? — Qual é o efeito do bequadro? — Qual é o efeito do dobrado bequadro? — Para que servem as combinações de bequadro e sustenido e bequadro? — Quando são denominados fixos? — Quando ocorrentes? — Quando de precaução? — Que é escala cromática? — Qual é o semitono diatônico? — Qual é o semitono cromático?

Exercícios — a) Ditar, alternadamente, notas naturais e alteradas, sucessões de meio tono cromático e diatônico;

b) Dar notas naturais para representá-las com alterações ascendentes e descendentes, de meio tono e de um tono, repetindo-as em seguida alteradas para naturais;

c) Indicar, nos exercícios de leitura rítmica e nos solfejos, as notas alteradas e o efeito do sinal de alteração;

d) Indicar os meios tonos cromáticos e diatônicos; os sinais de alteração, ocorrentes, fixos e de precaução.

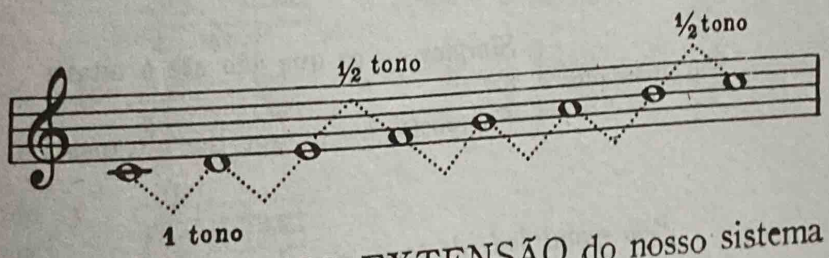
SUMARIO — Intervalos: melódicos e harmônicos; ascendentes e descendentes; simples e compostos — Denominação quanto ao número de graus e quanto ao número de tonos e semitonos — Inversão de intervalos.

INTERVALO — é o espaço que separa um som do outro: seja em conbinações melódicas - sons que se sucedem - ou harmônicas - sons simultaneos.

O INTERVALO é chamado ascendente quando tomado em uma sucessão ascendente; descendente quando tomado em uma sucessão descendente.

Entre os graus conjuntos de uma escala diatônica temos intervalos

de { *tono* e de *semitono*

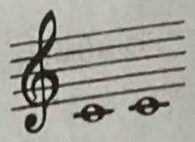


O INTERVALO DE MENOR EXTENSÃO do nosso sistema musical é o de meio tono.

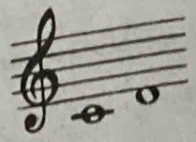
Distinguem-se os intervalos com duas denominações: { pela quantidade de *graus* que abrangem e pela quantidade de *tonos e meios tonos* que abrangem.

Pela quantidade de graus que abrangem, chamamos:

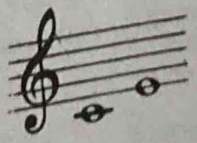
Uníssono, a geminação de dois graus idênticos:



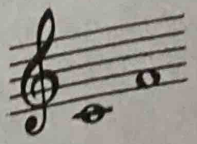
Segunda, quando abrange dois graus diferentes:



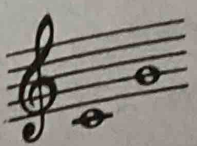
Terceira, " três " "



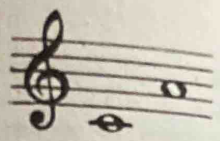
Quarta, " " quatro " "



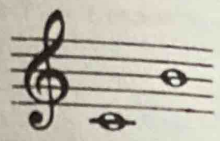
Quinta, " " cinco " "



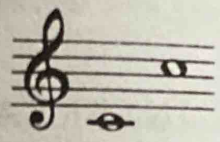
Sexta, quando abrange seis graus diferentes:



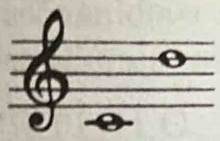
Sétima, " " sete " "



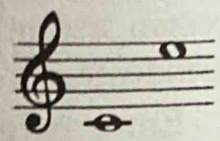
Oitava, " " oito " "



Nona, " " nove " "



Décima, " " dez " "



São chamados { *Simples* — os que vão até a oitava
e
Compostos — os que lhe ultrapassam

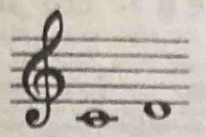
Pela quantidade de tonos e meios tonos que abrangem:

qualificam-se em { *Maiores, menores, justos,*
Aumentados, diminutos.

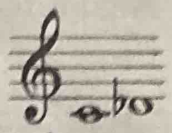
DEMONSTRAÇÃO DOS INTERVALOS

QUANTO O NÚMERO DE GRAUS	QUANTO O NÚMERO DE TONOS									
	Aumentado		Justo		Maior		Menor		Diminuto	
	Tono	Semi-tono	Tono	Semi tono	Tono	Semi-tono	Tono	Semi-tono	Tono	Semi-tono
Unissono	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Segunda	1	1	—	—	1	—	—	1	—	2
Terceira	2	1	—	—	2	—	1	1	0	2
Quarta	3	1	—	—	3	—	2	1	1	3
Quinta	3	2	—	—	3	1	2	2	1	3
Sexta	4	2	—	—	4	1	3	2	2	3
Sétima	5	2	—	—	5	1	4	2	3	3
Oitava	5	3	5	2	—	—	—	—	4	

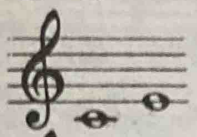
2.ª *Maior*, abrangendo 1 tono:



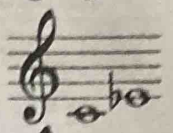
e 2.ª *Menor*, abrangendo ½ tono:



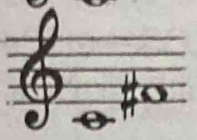
3.ª *Maior*, abrangendo 2 tonos:



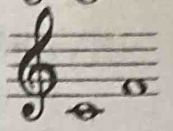
e 3.ª *Menor*, abrangendo 1 tono e 1 semitono:



e 4.ª *Justa*, abrangendo 2 tonos e 1 semitono.

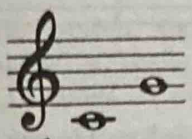


e 4.ª *Menor*, abrangendo 2 tonos e 1 semitono:

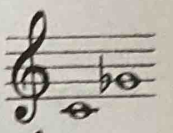


NOTA - O intervalo de 4.ª maior é também chamado tritono.

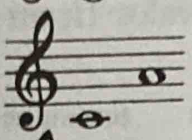
5.ª *Justa*, abrangendo 3 tonos e 1 semitono:



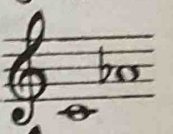
e 5.ª *Menor*, abrangendo 2 tonos e 2 semitonos:



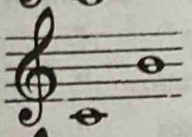
6.ª *Maior*, abrangendo 4 tonos e 1 semitono:



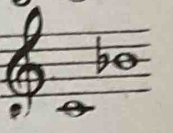
e 6.ª *Menor*, abrangendo 3 tonos e 2 semitonos:



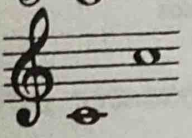
7.ª *Maior*, abrangendo 5 tonos e 1 semitono:



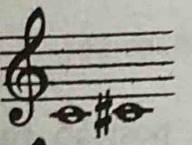
e 7.ª *Menor*, abrangendo 4 tonos e 2 semitonos:



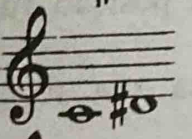
8.ª *Justa*, abrangendo 5 tonos e 2 semitonos:



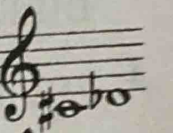
Uníssono Aumentado, abrangendo ½ tono cromático:



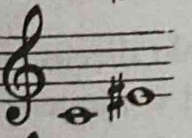
2.ª *Aumentada*, abrangendo 1 tono e 1 semitono:



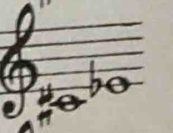
e 2.ª *Diminuta*, abrangendo 1 coma:



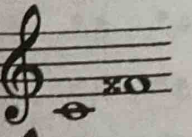
3.ª *Aumentada*, abrangendo 2 tonos e 1 semitono:



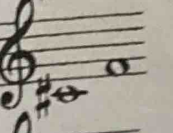
e 3.ª *Diminuta* abrangendo 2 semitonos:



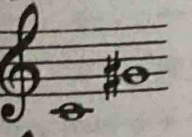
4.ª *Aumentada*, abrangendo 3 tonos é também chamado tritono:



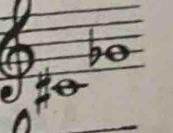
e 4.ª *Diminuta*, abrangendo 1 tono e 2 semitonos.



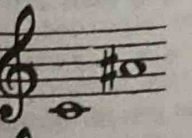
5.ª *Aumentada*, abrangendo 4 tonos:



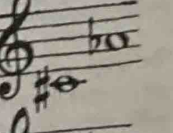
e 5.ª *Diminuta*, abrangendo 2 tonos e 2 semitonos:



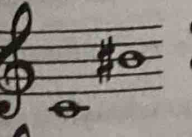
6.ª *Aumentada*, abrangendo 5 tonos:



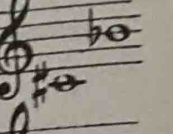
e 6.ª *Diminuta*, abrangendo 2 tonos e 3 semitonos:



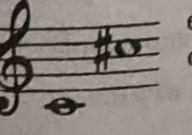
7.ª *Aumentada*, abrangendo 6 tonos:



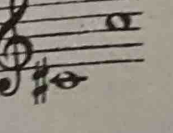
e 7.ª *Diminuta*, abrangendo 3 tonos e 3 semitonos:



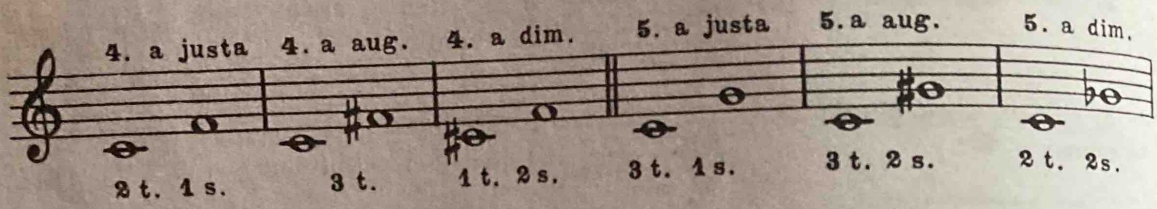
8.ª *Aumentada*, abrangendo 6 tonos e 1 semitono.



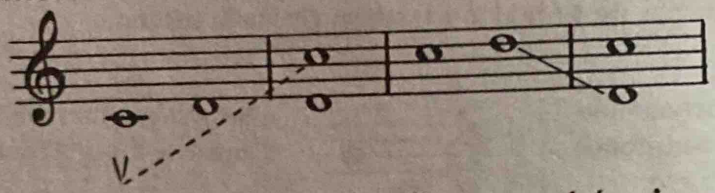
e 8.ª *Diminuta*, abrangendo 4 tonos e 3 semitonos:



Alguns teóricos qualificam a 4.ª e a 5.ª em *Justa-aumentada e diminuta*,



INVERSÃO DE INTERVALOS — é o ato de inverter as suas notas extremas, transportando para a oitava contrária um dos seus têrmos.



Quando invertidos, os intervalos ficam também invertidos na sua qualificação:

maiores	tornam-se	*menores*
menores	"	*maiores*
aumentados	"	*diminutos*
diminutos	"	*aumentados*

O intervalo justo permanece justo.

Os intervalos denominam-se:

1 DIRETOS — quando na sua posição fundamental.

1 INVERTIDOS — quando na sua segunda posição.

A soma do intervalo direto com a sua inversão, dá como total o número 9.

1.ª	2.ª	3.ª	4.ª	5.ª	6.ª	7.ª	8.ª
8.ª	7.ª	6.ª	5.ª	4.ª	3.ª	2.ª	1.ª
—	—	—	—	—	—	—	—
9	9	9	9	9	9	9	9

A diferença entre o intervalo *maior* e o *menor* é de meio tono

" " " " " *maior* e o *aumentado* é de meio tono

" " " " " *menor* e o *diminuto* é de meio tono

" " " " " *justo* e o *diminuto* é de meio tono

" " " " " e o *aumentado* é de meio tono

" " " a *oitava justa* e a *aumentada* } é também de meio tono

" " " a *oitava justa* e a *diminuta* }

Questionário — Que é intervalo? — Quais são os intervalos que se encontram entre os graus conjuntos da escala diatônica? — Qual é a denominação dos intervalos, considerando-os pela quantidade graus? — E pela quantidade de tonos e meios tonos? — Quais são os intervalos que têm as denominações de: maiores, menores, aumentados e diminutos? — Quais são os intervclos que recebem as denominações de justo, aumentado e diminutos? — Que é inverter um intervalo? — Os intervalos, quando invertidos, mudam a qualificação? — Uma segunda maior invertida que intervalo nos dá? — E uma terceira, e uma quarta? etc. — Quantos tonos tem uma segunda maior? — E uma terceira? etc.

Exercícios — a) Ditar intervalos: começar pelos diatônicos e em seguida os cromáticos;

b) Dar diversos intervalos para distinguí-los quanto ao seu número de graus;

c) Sôbre a base «Do» formar intervalos maiores, menores e oitava justa, e em seguida sôbre as bases: re-mi-fa-sol-la-si, passando em seguida às bases alteradas;

d) Tomar os intervalos maiores, do exemplo antecedente e invertê-los;

e) Tomar os intervalos menores, do exemplo antecedente e invertê-los;

f) Indicar, nos exercícios de leitura rítmica e nos solfejos, os intervalos, classificando-se quanto ao número de graus e quanto ao número de tonos;

g) Inverter os intervalos já realizados.

NOTA - É conveniente que o estudante se adestre no conhecimento dos intervalos maiores e menores, antes de abordar ao conhecimento dos aumentados e diminutos. (Veja Lição 20.ª).

MENEUMÔNICA PARA CALCULAR INTERVALOS DIATÔNICOS: O número de alterações de uma série de **intervalos maiores** é igual ao da tonalidade de sua base com alteração ascendente no IV grau, ou seja: com excesso de um sustenido ou cancelamento de um bemol. O número de alterações de uma série de **intervalos menores** é igual ao da tonalidade em que essa nota figure como VII grau (**sensível**).

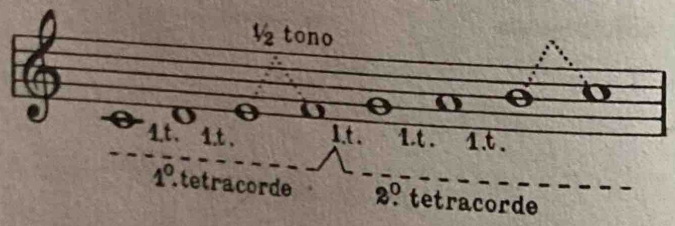
SUMÁRIO — Escalas diatônicas — Tetracorde — Mediante os tetracordes formar escalas maiores, pela sucessão de quintas ascendentes e descendentes — Armação da Clave — Dada a tônica de uma escala, acharmos a quantidade de alterações que a constitui.

ESCALAS DIATÔNICAS — são sucessões de oito sons, separados em tonos e meios tonos.

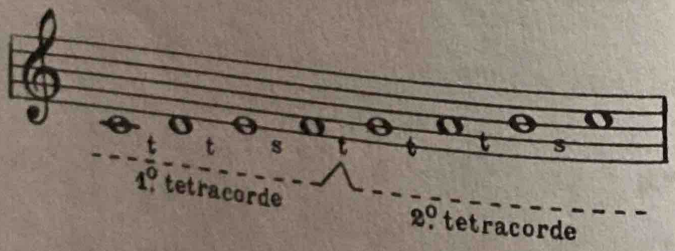
denominam-se:
ascendentes, quando indicam elevação dos sons.
descendentes, no caso contrário.

DENOMINAÇÃO DA ESCALA — A escala toma o nome do seu primeiro grau.

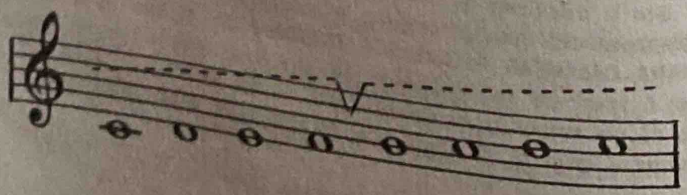
TETRACORDE — é uma sucessão de quatro notas.



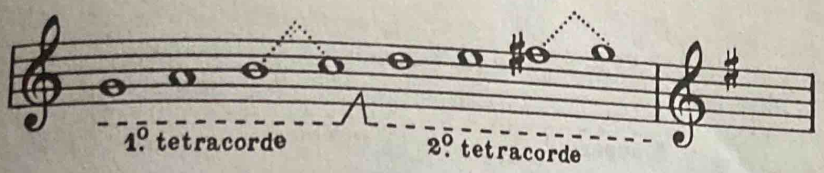
A escala diatônica compõe-se de dois tetracordes, com os intervalos de: *Tono, Tono e Semitono* entre seus graus, separados entre si pelo intervalo de *Tono*.



ESCALAS CONSTITUÍDAS COM SUSTENIDOS — Tomando como tônica de uma nova escala, a primeira nota do segundo tetracorde da escala de Do:

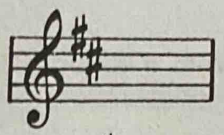


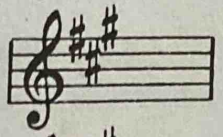
mediante a alteração ascendente de meio tono no sétimo grau dessa nova escala, teremos: a escala de *Sol*,

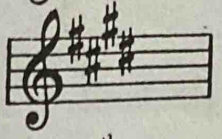


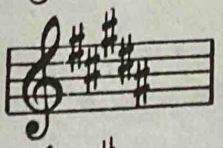
constituída com um sustenido: veja o ex. antecedente.

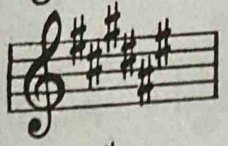
Com a continuação desta operação, isto é, principiando-se a nova escala, com a primeira nota do segundo tetracorde da escala precedentemente construída, teremos sucessivamente as escalas de:

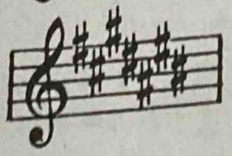
Ré constituida com 2 sustenidos 

Lá » » 3 » 

Mi » » 4 » 

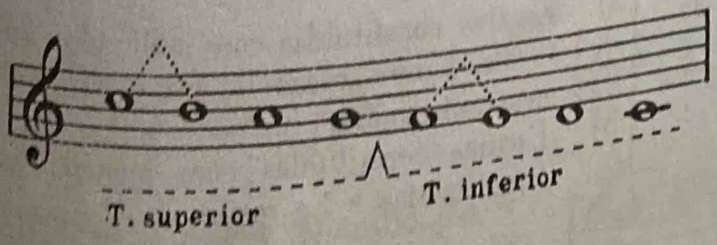
Si » » 5 » 

Fá ♯ » » 6 » 

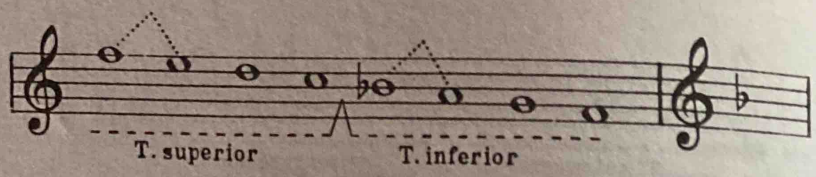
Dó ♯ » » 7 » 

Deduz-se daqui, *que as escalas constituídas com sustenidos obedecem a uma ordem de quintas ascendentes*, a partida nota *Do*, sendo o primeiro sustenido a alteração da nota *Fa*, o segundo da nota *Do*, o terceiro da nota *Sol*, o quarto da nota *Re*, o quinto da nota *La*, o sexto da nota *Mi*, e os sétimo da nota *Si*.

ESCALAS DIATÔNICAS CONSTITUIDAS COM BEMÓIS — Tomando o tetracorde inferior da escala de *Do*.

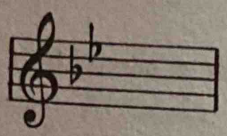


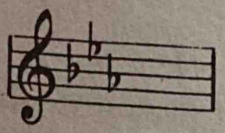
em sucessão descendente, como tetraçorde superior de uma nova escala: teremos a escala de Fá.

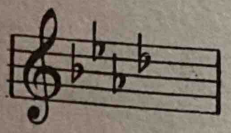


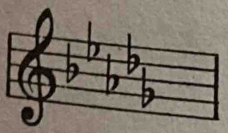
constituída com um bemol: veja-se o exemplo antecedente.

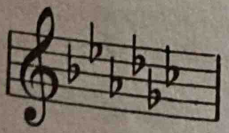
Assim procedendo-se sucessivamente, isto é: principiando-se a nova escala, com a primeira nota do tetracorde inferior, na sucessão descendente da escala precedentemente construída, teremos:

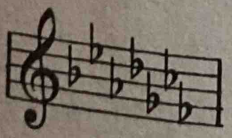
Si ♭ constituida com 2 Bemóes 

Mi ♭ » » 3 » 

Lá ♭ » » 4 » 

Ré ♭ » » 5 » 

Sol ♭ » » 6 » 

Dó ♭ » » 7 » 

Resulta daí que *as escalas constituídas com bemóis obedecem a uma ordem, de quintas descendentes*, contadas a partir da nota *Do*, alterando o primeiro bemol a nota *Si*, o segundo a nota *Mi*, o terceiro a nota *La*, o quarto a nota *Re*, o quinto a nota *Sol*, o sexto a nota *Dó* e o sétimo a nota *Fá*.

DADA A TÔNICA DE UMA ESCALA, ACHAR A QUANTIDADE DE ALTERAÇÕES QUE CONSTITUEM ESSA ESCALA

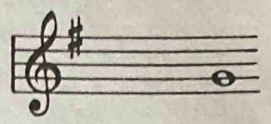
Há 2 casos

a) Escalas constituídas com sustenidos, isto é: tônicas naturais, com exceção de *Fa* maior, *Fa* sustenido e *Do* sustenido maior;

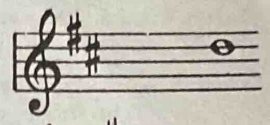
b) Escalas constituídas com bemóis, ou sejam: *tônicas* bemolizadas e Fa maior.

a) Achando-se a tônica *um grau acima do* último sustenido: contando-se *um grau abaixo, acharemos o número de ordem do último sustenido.*

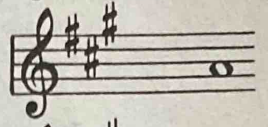
Escala de Sol maior — um grau abaixo: *Fa*
1.o sustenido = 1 sustenido



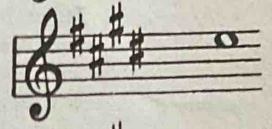
Escala de Re maior — um grau abaixo: *Do*
2.o sustenido = 2 sustenidos



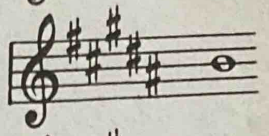
Escala de La maior — um grau abaixo: *Sol*
3.° sustenido = 3 sustenidos



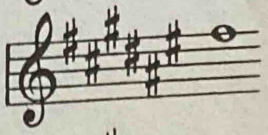
Escala de Mi maior — um grau abaixo: *Re* ♯
4.° sustenido = 4 sustenidos



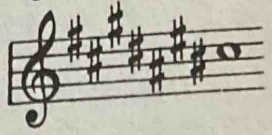
Escala de Si maior — um grau abaixo: *La* ♯
5.o sustenido = 5 sustenidos



Escala de Fa ♯ *maior* — um grau abaixo: *Mi* ♯
6.° sustenido = 6 sustenidos

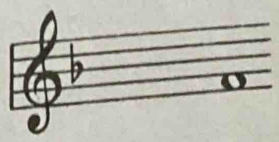


Escala de Do ♯ *maior* — um grau abaixo: *Si* ♯
7.° sustenido = 7 sustenidos

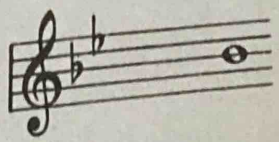


b) Achando-se a tônica *cinco graus acima* do ultimo bemol se contarmos *cinco graus abaixo acharemos o número de ordem do ultimo bemol.*

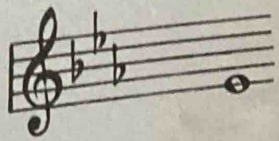
Escala de Fa maior — 5 graus abaixo: *Si* ♭
1.° bemol = 1 bemol



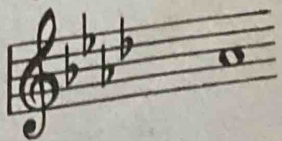
Escala de Si ♭ *maior* — 5 graus abaixo: *Mi* ♭
2.° bemol = 2 bemois



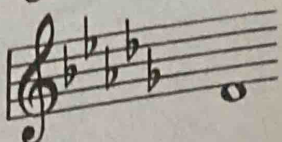
Escala de Mi ♭ *maior* — 5 graus abaixo: *La* ♭
3.° bemol = 3 bemois



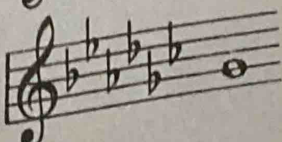
Escala de La ♭ *maior* — 5 graus abaixo: *Re* ♭
4.° bemol = 4 bemois



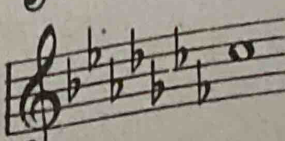
Escala de Re ♭ *maior* — 5 graus abaixo: *Sol* ♭
5.° bemol = 5 bemois



Escala de Sol ♭ *maior* — 5 graus abaixo: *Do* ♭
6.° bemol = 6 bemois



Escala de Do ♭ *maior* — 5 graus abaixo: *Fa* ♭
7.o bemol = 7 bemois



Questionário — Que é escala diatônica? — Que é tetracorde? — De quantos tetracordes se compõe a escala diatônica? — Qual é a fórmula dos tetracordes na escala de «Do»? — Que extensão tem o intervalo existente entre o primeiro e segundo tetracordes? — Qual é a nota alterada pelo primeiro sustenido que aparece na formação das escalas diatônicas? Qual é a segunda? etc. — Qual é a nota alterada pelo primeiro bemol? E pelo segundo? — Quais são as escalas que se constituem com bemois? — Dada uma tônica, como acharmos a quantidade de alterações que a constitui? — Com quantos acidentes se constitui sol maior? — E re maior? — Fa maior com quantos acidentes se constitui? etc. e assim interrogar sôbre a quantidade de acidentes.

Exercícios — a) Ditar as diversas escalas;

b) Tomar a escala de «Do», separar os tetracordes, assinalar os meios tonos, e, tomando o quinto grau dessa escala, como tônica de uma nova escala, formar a escala de «Sol» e sucessivamente formar as escalas de: re-la-si-mi-fa sustenido e Do sustenido;

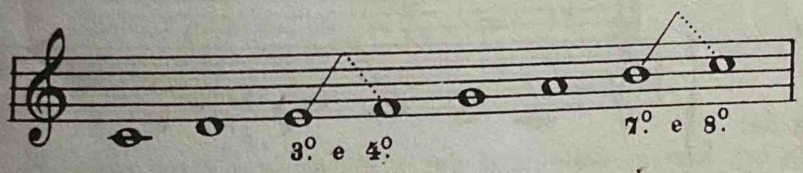
c) Tomar a escala de «Do» na fórmula descendente, separar os tetracordes, assinalar os meios tonos, e, tomando o quarto grau dessa escala, como tônica de uma nova escala, formar a escala de «fa» e sucessivamente formar as escalas com dois, três, quatro, cinco, seis e sete bemois.

SUMARIO — Modo: maior e menor — Meios para distinguir o modo de uma escala pela colocação dos meios tonos — Formas de escalas menores — Escalas maiores e suas relativas menores — Meios para distinguir o modo duma escala pelos graus modais; graus diferenciais modais — Escalas homônimas.

MODO — é a maneira de ser de uma escala.

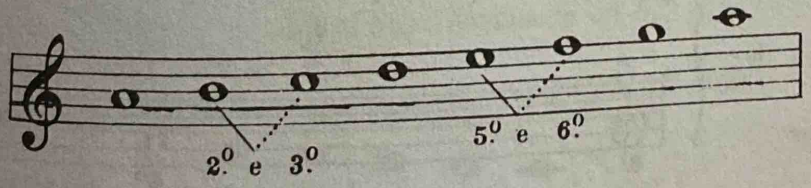
O nosso sistema tonal é formado por 2 *modos* { o *modo maior* / e o *modo menor*

DISTINGUIMOS O MODO DE UMA ESCALA, PELA COLOCAÇÃO DS MEIOS TONOS — Na escala diatônica do *modo maior*, os meios tonos acham-se do *terceiro* para o *quarto* e do *sétimo* para o *oitavo* graus.



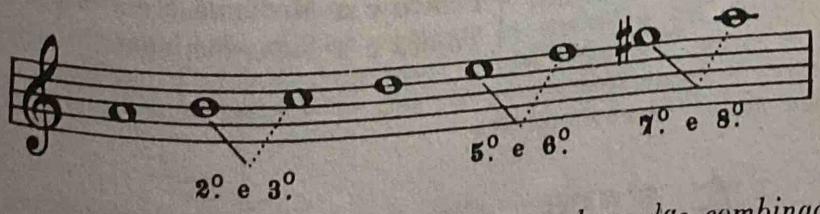
TEM O MODO MENOR TRÊS FORMAS DE ESCALAS:

1) *Natural ou a forma antiga* que tem os meios tonos { entre o *segundo* e o *terceiro* / e / entre o *quinto* e o *sexto*



Denominada antiga pela sua semelhança com uma das escalas antigas.

2) *A forma harmônica* que tem os meios tonos { entre o segundo e terceiro graus / entre o quinto e sexto graus / entre o sétimo e oitavo graus

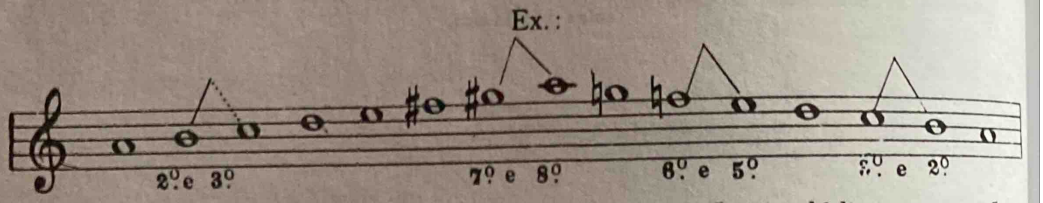


Denominada harmônica *porque é tomada como base das combinações harmônicas do modo menor* no ensino da harmonia elementar.

e a ***forma melódica*** que têm os meios tonos:

- entre o segundo e terceiro graus — *na sucessão ascendente*
- e " " sétimo " oitavo " — *na sucessão ascendente*
- e " " sexto " quinto " — *na sucessão descendente*
- e " " terceiro " segundo " — *na sucessão descendente*

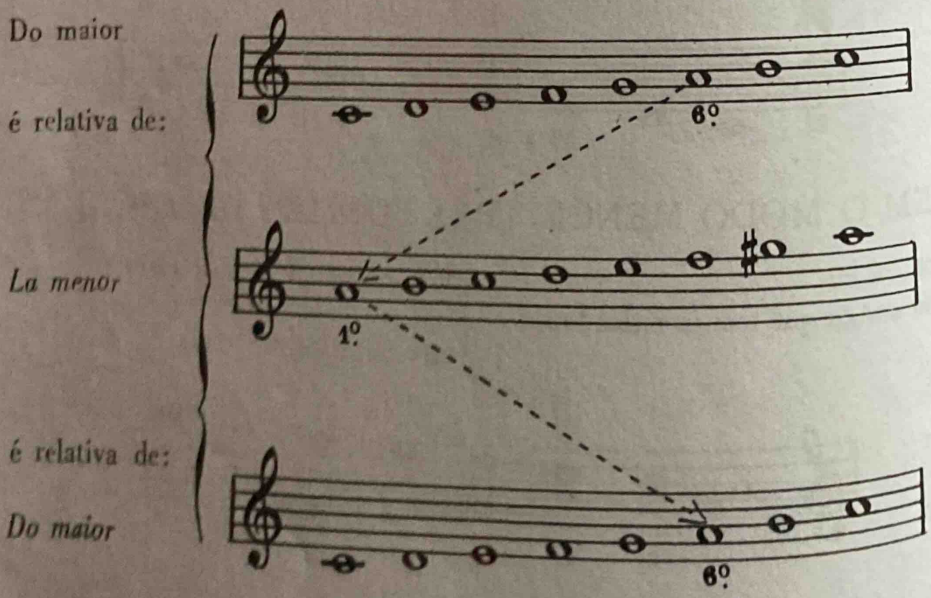
Ex.:



Denominada melódica ou mixta *pela sua fácil entoação*, (melódica na sucessão ascendente, natural na sucessão descendente).

ESCALAS MAIORES E SUAS RELATIVAS MENORES — Cada escala diatônica maior tem uma *relativa menor*.

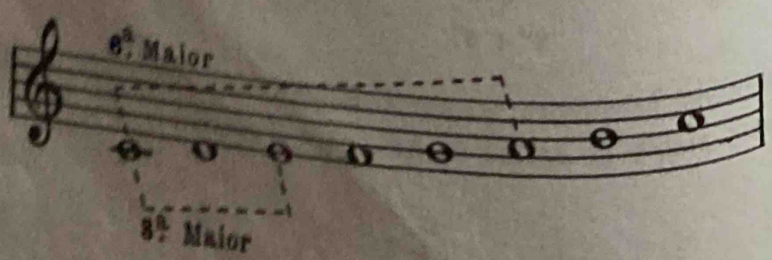
RELATIVA — Denomina-se a escala de um modo constituída com os graus de uma escala de um outro modo:

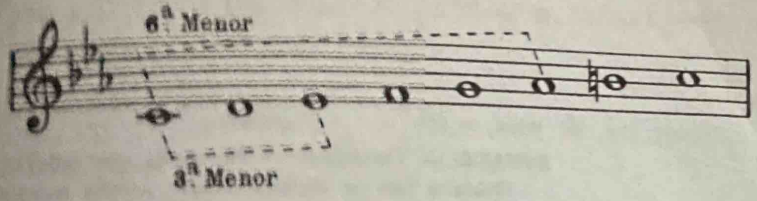


A relativa de uma escala maior tem a sua tônica no sexto grau dessa escala. Veja-se o exemplo antecedente.

Também podemos distinguir os modos pelos intervalos existentes entre a *Tônica* e a *Mediante* e entre a *Tônica* e a *Superdominante*.

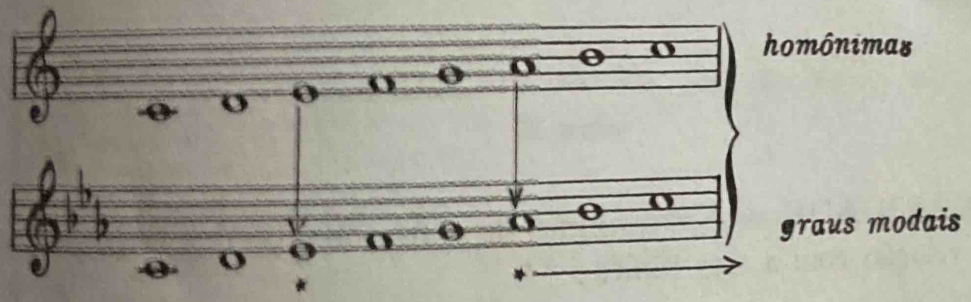
No modo maior — são maiores





Excetua-se a forma melodica ascendente, na qual o 6.º grau forma com o 1.º um intervalo de sexta maior. As escalas assim comparadas são chamadas *homônimas*.

ESCALAS HOMÔNIMAS — são as escalas que têm o nome semelhante, só diferindo na *modalidade*.



A diferença entre uma escala e sua homônima — está nos graus chamados *modais*.

GRAUS MODAIS — são aqueles cuja alteração implica a mudança do *modo* de uma escala.

São dois os graus modais { a Superdominante ou 6.º grau / e / a Superdominante ou 6.º grau

Veja-se no exemplo antecedente.

Questionário — Que se entende por modo? — De quantos modos é formado o nosso sistema musical? — Como distinguimos o modo de uma escala? — Entre que graus se acham os meios tons na escala do modo maior? — Quantas são as formas de escalas menores? — Entre que graus se encontram os meios tons, na forma antiga? — Por que se denomina antiga? — E a forma harmônica? — Por que se denomina forma harmônica? — Entre que graus se encontram os meios tons, na forma melódica? — Por que se denomina forma melódica? — Que é escala relativa? — Em que grau de uma escala maior se acha a tônica da sua relativa menor? — Há ainda uma outra maneira para distinguir os modos? — De que espécie são esses intervalos no modo maior? — E no modo menor? — Em tôdas as fórmulas? — Como se denominam as escalas assim comparadas? — Que são escalas homônimas? — Quais são os graus modais?

Exercícios — a) Dar escalas pelas homônimas, pelas relativas e pela sucessão de quintas;

b) Formar as escalas maiores e colocar adiante de cada uma a sua relativa menor, pelas três formas: antiga, harmônica e melódica, assinalando em cada uma os meios tons;

c) Dar escalas para transformar em suas respectivas homônimas, mediante alteração dos seus graus modais.

SUMARIO — Tonalidade — Sinonímia das palavras escalas diatônica e tom — Sistema tonal —Tons homônimos — Meios para distinguir pela análise a tonalidade principal de um trecho.

TONALIDADE — é o conjunto de sons constituintes da escala em relação com a sua tônica.

SINONÍMIA DAS PALAVRAS "ESCALA DIATÔNICA" E "TOM" — Cada escala constitui uma tonalidade; êsses dois têrmos têm, portanto, o mesmo significado.

SISTEMA TONAL — é o conjunto de teorias que formam a base das relações musicais em sua prática.

TONS HOMÔNIMOS — São tonalidades de nome semelhante só diferindo na modalidade.

MEIOS PARA DISTINGUIR PELA ANÁLISE A TONALIDADE PRINCIPAL DE UM TRÊCHO — A análise a fazer-se para o conhecimento da tonalidade principal de um trecho.

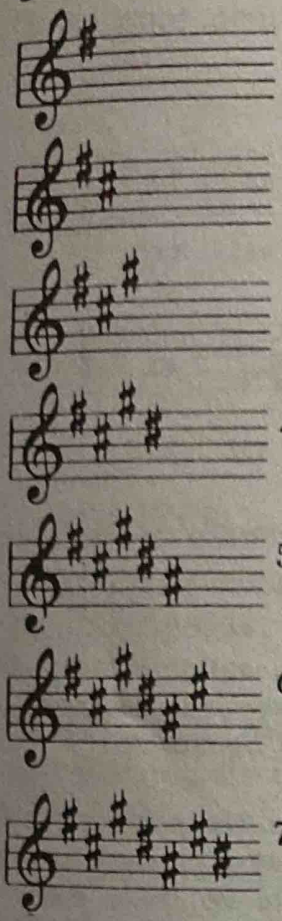
pode ser orientada por 2 pontos capitais { 1.º a *armação da Clave*, e 2.º a *Dominante Maior, alterada ascendentemente.*

O 1.º PONTO nos dá a tônica maior.

O 2.º PONTO determina a presença da tonalidade relativa menor.

1.º PONTO — *A armação da clave* { Clave armada com sustenidos / Clave armada com bemóis.

CLAVE ARMADA COM SUSTENIDOS — Sendo o *último sustenido* a alteração da *sensível*, acha-se a *tônica* procurada a *um grau acima do último sustenido*.



1 sustenido — *Fa* — tom de *Sol maior*.

2 sustenidos — *Fa, Do* — tom de *Re maior*.

3 sustenidos — *Fa, Do, Sol* — tom de *La maior*.

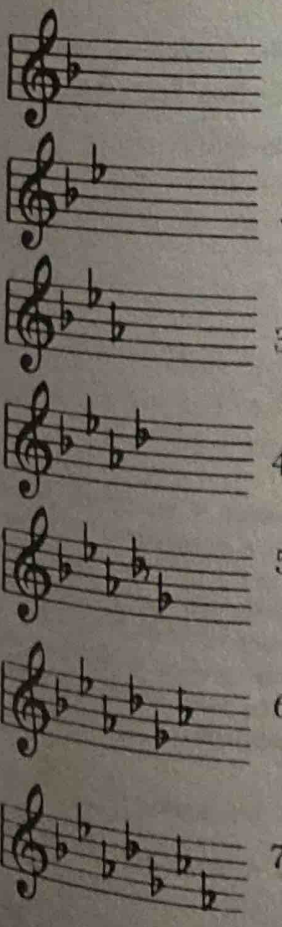
4 sustenidos — *Fa, Do, Sol, Re* — tom de *Mi maior*.

5 sustenidos — *Fa, Do, Sol, Re, La* — tom de Si maior

6 sustenidos — *Fa, Do, Sol, Re, La, Mi* — tom de *Fa ♯ maior*.

7 sustenidos — *Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si* — tom de *Do ♯ maior*.

CLAVE ARMADA COM BEMOIS — Sendo o *último bemol* a alteração da *subdominante*, acha-se a *tônica* procurada *a cinco graus acima do último bemol*.



1 bemol — *Si* — tom de *Fa maior*.

2 bemois — *Si, Mi* — tom de *Si ♭ maior*.

3 bemois — *Si, Mi, La* — tom de *Mi ♭ maior*.

4 bemois — *Si, Mi, La, Re* — tom de *La ♭ maior*.

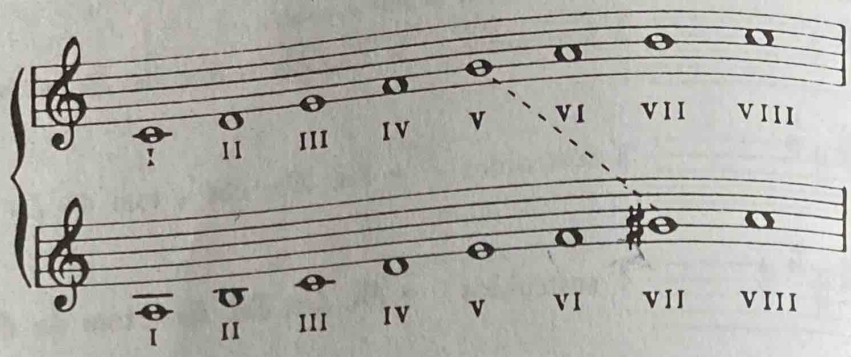
5 bemois *maior* — *Si, Mi, La, Re, Sol* — tom de *Re ♭*

6 bemois — *Si, Mi, La, Re, Sol, Do* — tom de *Sol ♭ maior*.

7 bemois — *Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa* — tom de *Do ♭ maior*.

2.º PONTO — *A Dominante Maior com alteração ascendente.*

A RELATIVA MENOR — é o produto da repetição dos graus da escala maior com *alteração ascendente* de meio tono na *Dominante de modo maior*:



A PERFEITA UNIDADE TONAL — do discurso musical, requer que se comece e termine em uma determinada tonalidade.

a tonalidade será:

- Maior ..... quando *nos primeiros e últimos compassos* não se encontre alterada *a Dominante*.
- Da sua relativa menor ..... quando *nos primeiros* e *últimos compassos* se encontrar: *a Dominante* do *modo maior* transformada em *sensível menor*.

ADVERTÊNCIA — É comum o efeito fônico que permite terminar com a tonalidade *homônima* no último compasso, ou mesmo na última frase ou período.

Questionário — Que se entende por tonalidade? — As palavras escala e tonalidade têm o mesmo significado? — Que se entende por sistema tonal? — Que são tons homônimos? — Como se procede para conhecer a tonalidade principal de um trecho? — Dada uma clave armada com sustenidos, como acharmos a tônica? — Com 1 sustenido, que tonalidade será? E com 2? E com 3? etc. — Dada uma clave armada com bemois, como acharmos o tônica? — Com 1 bemol, qual será a tonalidade? E com 2? E com 3? etc — Como se produz a relativa menor? — Em que consiste a perfeita união tonal? — Quando a tonalidade será maior? — Quando será a da relativa menor? — Podemos terminar numa tonalidade homônima?

Exercícios — a) Distinguir nos ditados a tonalidade principal de um trecho;

b) Dar trechos aos alunos para analisarem, dizendo a tonalidade principal e trechos unitonais a serem transportados.

DÉCIMA TERCEIRA LIÇÃO

SUMÁRIO — Andamentos — Têrmos indicando o andamento de um trecho — Têrmos que atenuam o significado e referente ao caráter expressivo de um trecho. Modo de indicar o andamento pelo movimento dado às danças vulgarizadas — Têrmos indicando as modificações parciais — Metrônomo — Importância do andamento.

ANDAMENTOS — são graduações do movimento em que se executam os trechos de música; êles determinam precisamente o valor das figuras.

INDICAM-SE COM TÈRMOS APROPRIADOS — são colocados no princípio de um trecho ou de um periodo para determinar o seu andamento.

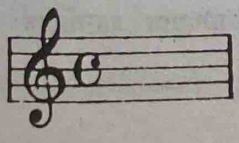
São mais usados os têrmos italianos.

Podemos classificá-los em três grupos { *vagarosos* / *moderados* / *rápidos*

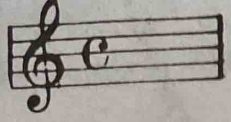
OS ANDAMENTOS

- Vagarosos são indicados com os termos:
  - *Grave* — *Largo* — que subentende um movimento amplo.
  - *Lento* — *Adagio* — com menos amplidão que os antecedentes.
  - *Larghetto* — mais rápido que o *Largo*.
- Moderados são indicados com os termos:
  - *Moderado* — *Andante* — que subentende o movimento de quem anda.
  - *Andantino* — com mais rapidez que o *Andante*.
  - *Allegretto* — com menos rapidez que o *Allegro*.
- Rápidos são indicados com os termos:
  - *Allegro* — que subentende um movimento rápido.
  - *Vivace* — com mais rapidez que o *Allegro*.
  - *Presto* — com muita rapidez.

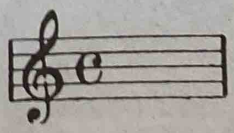
Largo



Andante



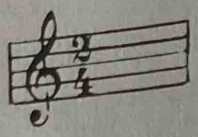
Allegro



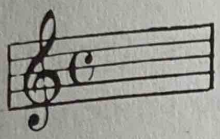
Acrescentam-se a êstes têrmos, outros, que atenham o significado; exprimindo alguns o caráter expressivo do trêcho a executar-se, como, por exemplo:

Affetuoso	com afeto	*Mosso*	com movimento; rápido
Agitato	com agitação	*Risoluto*	com resolução
Con brio	com vivacidade	*Scherzando*	brincando
Contabile	cômodo a cantar	*Tempo giusto*	em movimento médio
Con anima	com alma	*Assai*	muito
Con fuoco	com intensidade	*Ma non troppo*	mas não muito
Con moto	com movimento	*Ma non molto*	mas não muito
Con spirito	com espírito	*Più*	mais
Grazioso	com graciosidade	*Poco*	pouco
Maestoso	com majestade	*Meno*	menos
Moderato	com moderação	*Sostenuto*	sustentado
Tranquilo	com movimento mais moderado	*Passionato*	com paixão.

Allegro con brio



Andante sostenuto



Andantino quasi allegretto

HÁ AINDA UM MODO MUITO COMUM de indicar os *andamentos*, servindo-se do movimento dado às danças vulgarizadas:

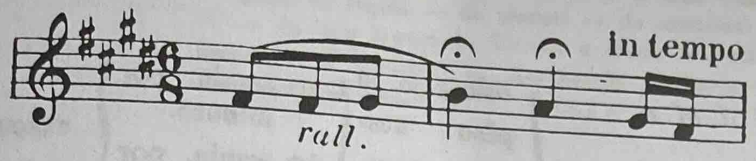
Tempo di Mazurka	— Movimento de Mazurca.
Tempo di Marcia	— Movimento de Marcha.
Tempo di Waltzer	— Movimento de Valsa.
Tempo di Polacca ou alla Polacca	— Movimento de Polonesa (moderadamente).

TÊRMOS INDICANDO AS MODIFICAÇÕES PARCIAIS — Tem a escrita musical têrmos consagrados pelo uso, os quais indicam modificações momentâneas no andamento de um trecho.

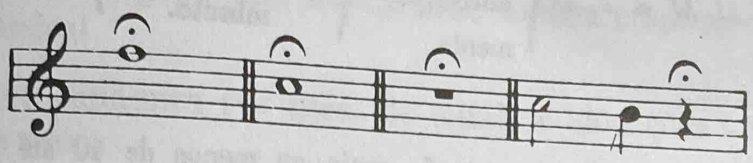
OS TÊRMOS

- *accelerando* ..... } indicam maior rapidez
- *affrettando* ..... } indicam maior rapidez
- *stringendo* ..... } indicam maior rapidez
- *stretto* ..... } indicam maior rapidez
- *rallentando* ..... } indicam menor rapidez
- *ritenendo* ..... } indicam menor rapidez
- *allargando* ..... } indicam menor rapidez
- *rilasciando* ..... } indicam menor rapidez

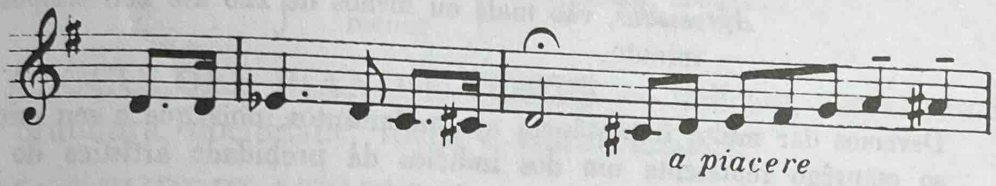
RETOMA-SE O ANDAMENTO INDICADO NO PRINCÍPIO, com as palavras: *in tempo* — 1.º *tempo*.



Com a *fermata* suspende-se indeterminadamente o movimento.



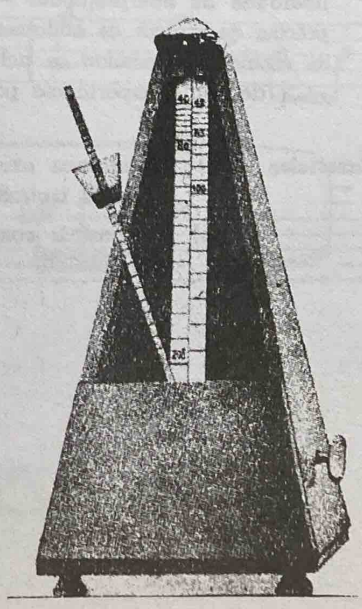
Com as alocuções "ad libitum", a piacere — indica-se que o executor tem livre interpretação do andamento.



A alocução *"Tempo rubato"* — indica inexatidão de movimento; caracteriza-se pelo alternar do ralentando e acelerando.
A alocução *"Vuota"* — indica uma pausa geral.
A alocução *"Attacca subito"* — indica continuar sem interrupção.
A alocução *"Tenendo* ou *tenuto"* — indica que uma nota deve ser bem sustentada.

O MODO MAIS EXATO de indicar os andamentos musicais é usar o Metrônomo.

METRONÔMO — é um aparêlho usado pelos músicos, que permite ao compositor indicar com exatidão os andamentos das peças musicais. De forma piramidal, contêm na sua base um mecanismo que faz oscilar um pêndulo. A escala, graduada de 40 a 208, indica a quantidade de oscilações do pêndulo por minuto. O pêndulo gradua-se com o pêso móvel.



O METRÔNOMO MAIS MODERNO é o de *Maelzel* (1816), a êle referindo-se a indicação: *M.M.* (*Metrônomo Maelzel*).

Com as indicações: *M. M.* ♩ = 120, *M. M.* ♩ = 60, *M. M.* ♩ = 48 — coloca-se o pêso nesses graus, obtendo-se sucessivamente — 120 semin. por minuto. 60 semin. por minuto. 48 semin. por minuto. — executando-se uma ♩ a cada oscilação do pendulo.

Os andamentos:

Vagarosos, vão mais ou menos de 40 até 72 tempos por minuto.

Moderados, vão mais ou menos de 72 até 120 tempos por minuto.

Apressados, vão mais ou menos de 120 até 208 tempos por minuto.

Devemos dar muita importância aos andamentos, pois que o seu criterioso emprêgo representa um dos indícios da probidade artística do executor.

Questionário — Musicalmente falando, que se entende por andamento? — Como é indicado na escrita? — Como se classificam os andamentos? — Quais são os andamentos? — Quais são os andamentos vagarosos? — Quais os moderados? — Quais os apressados? — Como se indica o caráter expressivo ou a modificação para mais ou para menos nesses andamentos? Cite alguns têrmos — Há ainda outro modo de indicar os andamentos? — Como se indicam as modificações parciais dos andamentos? — Quais são os termos que indicam maior rapidez? — Quais os que indicam menor rapidez? — Qual é a indicação usada para retomar o andamento principal? — Como se indica uma interrupção do andamento? — E quando um trecho pode ser executado com liberdade de interpretação? — Que indica a alocução «tempo. rubato»? — Qual é o modo mais preciso de indicar os andamentos? — Que é Metrônomo? — Para que serve? — Entre que graus de escala metronômica se acham os andamentos vagarosos? — Os moderados? E os apressados? — É de muita importância para uma boa execução a observância do andamento indicado?

Exercícios — a) Indicar nos exercícios de leitura os diversos andamentos e a significação das indicações metronômicas;

b) Demonstrar com o Metrônomo os andamentos.

SUMÁRIO — Dinâmica — Diversos meios de grafá-la — Têrmos e sinais referentes a um rítmo e a uma frase — Articulações: do legato — do stacato — do martelato — do portato — do non legato — Têrmos e sinais referentes a notas — Emprêgo da dinâmica — Acentuação dinâmica — Da importância da dinâmica.

DINÂMICA — é a graduada intensidade sonora empregada na execução musical.

Indica-se a dinâmica por meio de sinais e alocuções consagradas pelo uso.

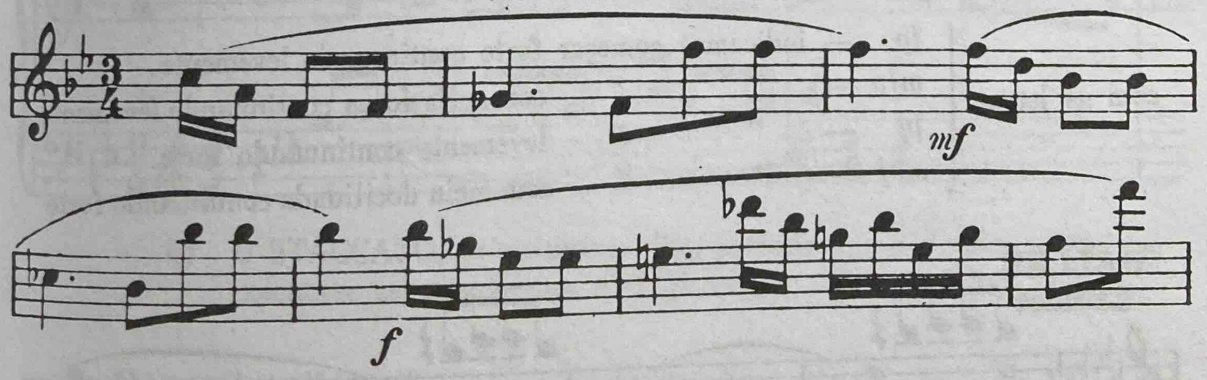
PODEMOS BIPARTÍ-LOS em alocuções e sinais.

designativos da } maior ou menor { intensidade sonora.

AS ALOCUÇÕES PIANO E FORTE — indicam, sucessivamente: brandura, docilidade, fôrça e vibratilidade.

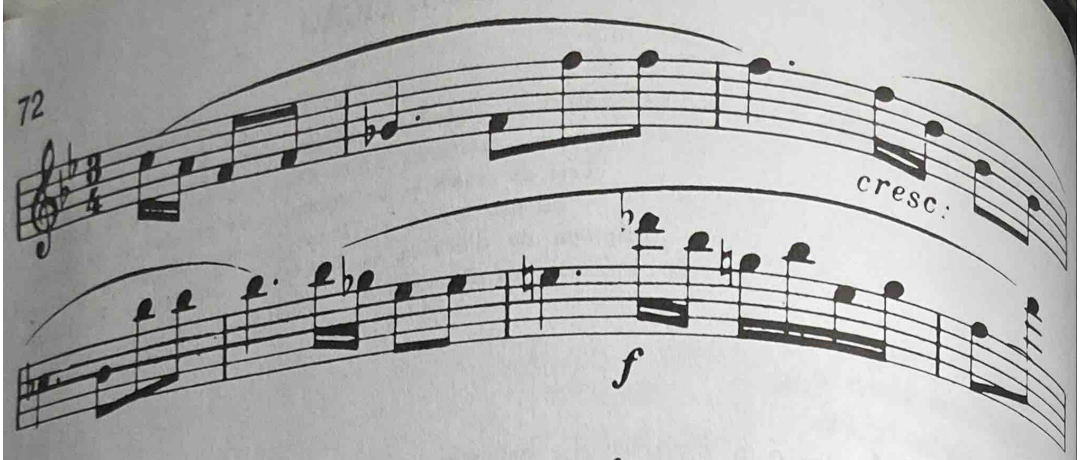
COM OS SUPERLATIVOS dêsses vocábulos indica-se uma graduada escala dinâmica.

Pianissimo	que indicam	muito leve	abreviando-se	*pp*
Piano		leve		*p*
Mezzo Forte		meio forte		*mf*
Forte		forte		*f*
Fortissimo		muito forte		*ff*

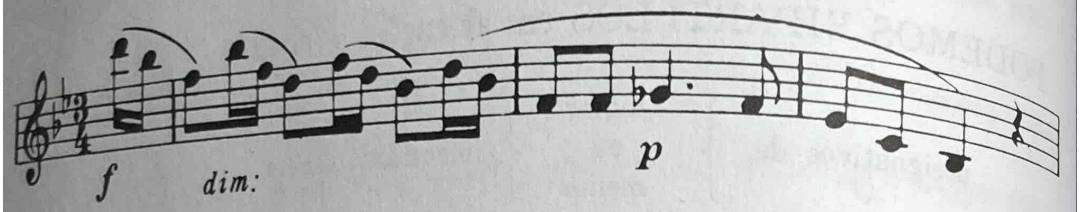


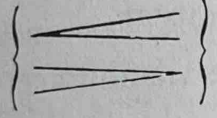
O MESMO EFEITO SE OBTÉM com as alocuções:

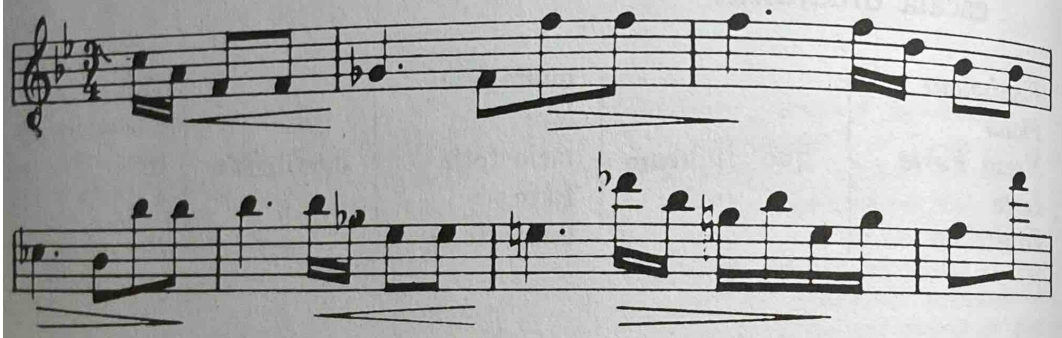
Aumentando	que indicam	gradualmente	intenso	*aum.*
Crescendo		mais	abreviando-se	*cresc.*
Rinforzando				*rinf.*



Diminuindo, *Decrescendo*, *Smorzando* | que indicam | gradualmente, menos, intenso | abreviando-se | *dim.*, *decresc.*, *smorz.*

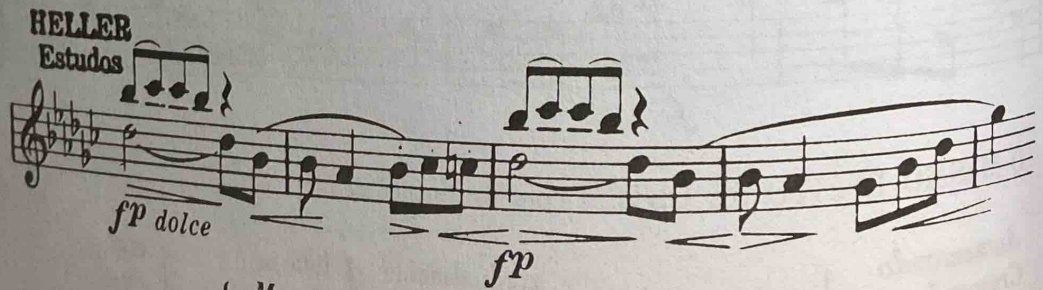


ou então pelos sinais  que indicam respectiv. | aumento de intensidade | diminuição de intensidade



com as letras

fp	— indicamos	começar forte continuando levemente.
mfp	— "	" com meia força continuando levemente
pf	— "	" levemente continuando forte.
mpf	— "	" com meia docilidade continuando forte

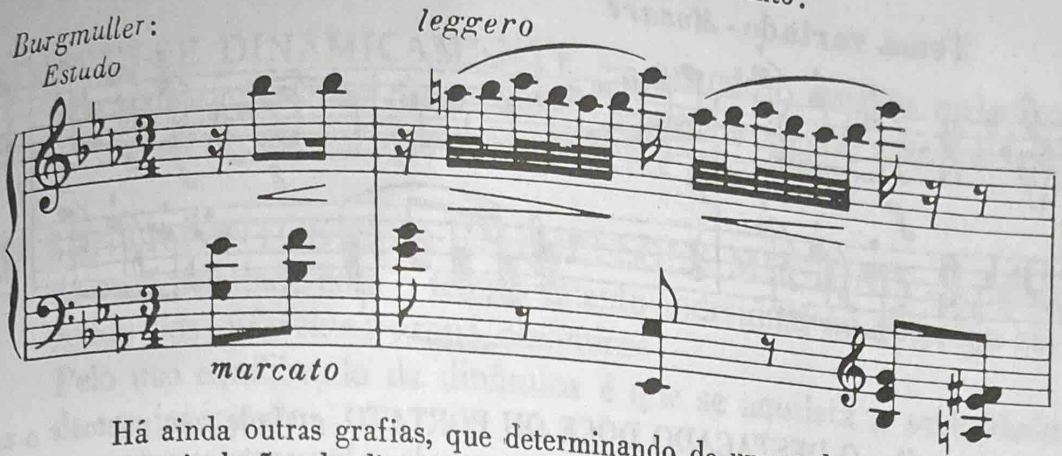


com as alocuções

Marcato	executar com mais realce um tema
Sotto voce	" em meia voz
Legero	" com muita docilidade

As alocuções { *Perdendosi* / *Morendo* / *Calando* } { indicam diminui. / a intensidade / retardando o andamento.

Burgmuller:
Estudo



Há ainda outras grafias, que determinando de um modo mais claro as articulações do discurso musical, fixam as acentuações dinâmicas. Elas são denominadas *articulações*.

ARTICULAÇÕES — são sinais gráficos referentes à emissão e encadeamento dos sons.

temos { o *legato* ou ligado / e / o *staccato* ou destacado.

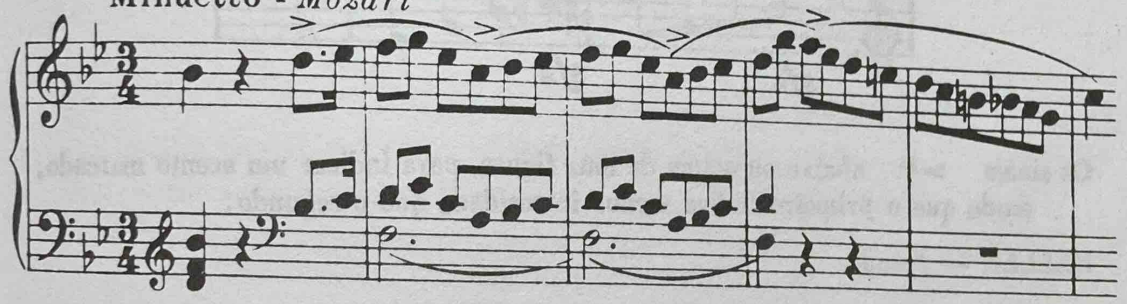
O LEGATO — indica a execução unida de um grupo rítmico; é grafado com um *semicírculo* que limita o grupo de figuras, ou com o termo *legato*.

O STACCATO — indica a execução entrecortada de pausas; é grafado com o ponto simples ou com pontos alongados.

Considerando-se as articulações sob o ponto-de-vista dinâmico, elas assumem diversas variantes; temos:

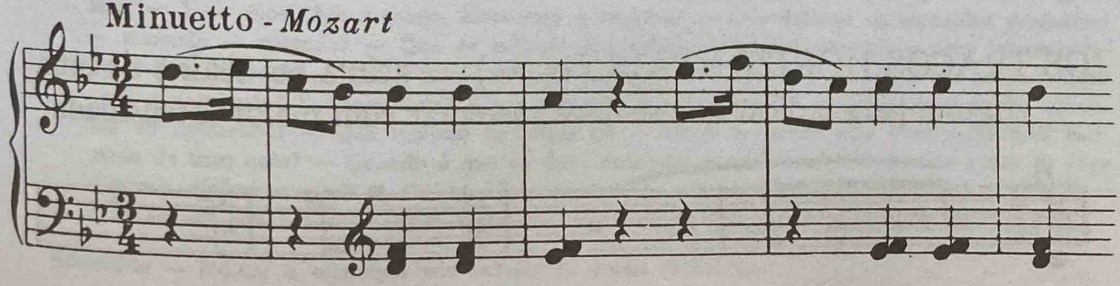
a) O LEGATO, pròpriamente dito, que na execução leva uma acentuação sôbre a nota inicial do grupo, sendo a sua desinência aspirada;

Minuetto - *Mozart*



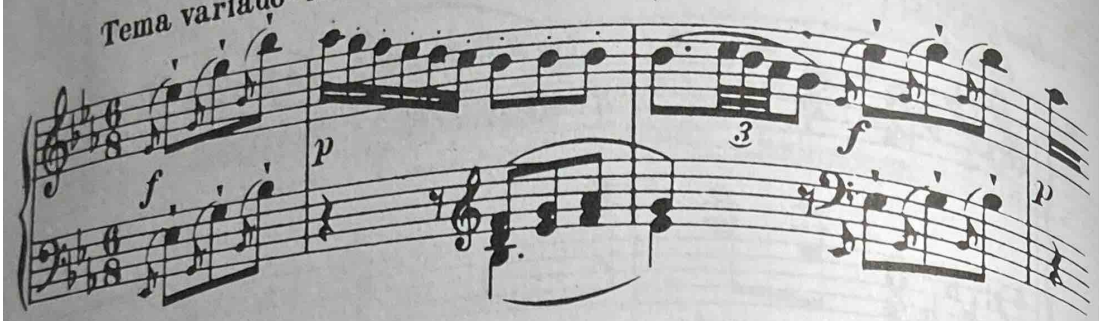
b) O STACCATO, pròpriamente dito, grafado com o simples ponto, que executa-se separando uma nota da outra:

Minuetto - *Mozart*

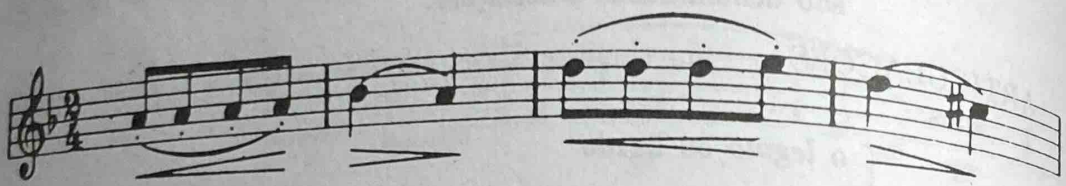


c) O MARTELATO, grafado com pontos alongados, que se executa atacando-se a nota com uma certa dureza (*sêco, duro curto*):

Tema variado - *Mozart*



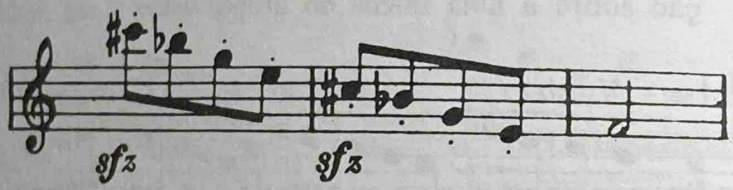
d) O DESTACADO DOCE OU PORTATO, grafado com pontos e o arco do legato, que se executa separando-se levemente as notas:



e) O NON LEGATO, indicado com o termo "*non legato*", que se executa dando-se a cada nota um leve acento, sem haver separação entre uma e outra nota.

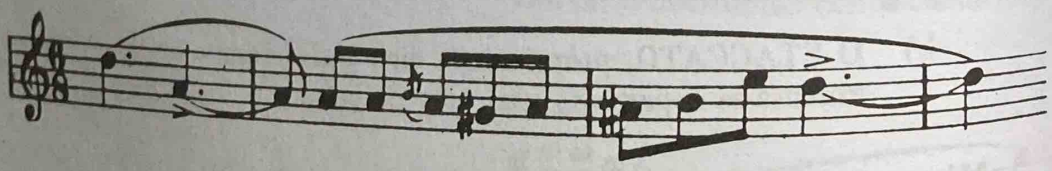
Existem ainda outras formas do destacado, de conformidade com a técnica instrumental.

TERMOS E SINAIS REFERENTES A NOTAS ISOLADAS — como sejam: as letras *sfz*, abreviatura de *sforzando*, que indicam a execução mais forte de uma nota:

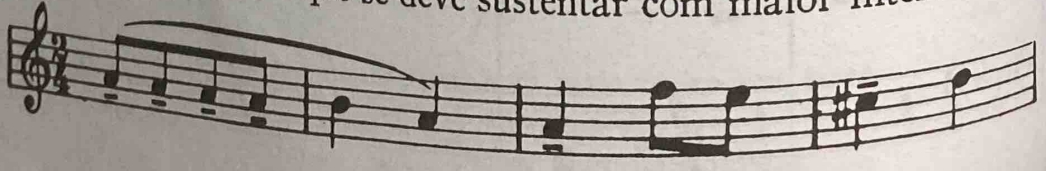


Os sinais >^ abaixo ou acima de uma figura, para indicar um acento marcado; sendo que o primeiro indica menor intensidade que o segundo.

HELLER — Estudo



OS TRAÇOS HORIZONTAIS (– –) — acima ou abaixo de uma figura, para indicar que se deve sustentar com maior intensidade.



AUMENTA-SE A INTENSIDADE — quando o sentimento melódico desenvolve uma linha ascendente.

DIMINUI-SE DINÂMICAMENTE — quando o sentido melódico desenvolve uma linha descendente. A não ser que o autor, visando algum efeito, indique taxativamente o contrário.

OS SENTIMENTOS E AS IMPRESSÕES MUSICAIS — agem de conformidade com o temperamento individual no emprêgo razoado dos diferentes graus dinâmicos.

Pelo uso equilibrado da dinâmica é que se aquilata a severidade de um intérprete.

Questionário — Que se entende musicalmente por dinâmica? — Como se indica na escrita a dinâmica? — Que indica a locução piano? — E a locução forte? — Como se indica uma graduada escala de intensidade dos sons? — Temos ainda outras palavras? — Sabe indicar os sinais que podem designar um crescendo e um decrescendo? — Que indicam as letras **fp** — **mfp** — **pf** — **mpf?** — E as alocuções marcato, sotto-voce e leggero? — Que indicam as alocuções perdendosi — morendo — calando? — Que se entende musicalmente por articulação? — Que indica o legato? E o staccato? — Sob o ponto-de-vista dinâmico, como se deve executar um grupo ligado? — E o destacado? E o martelato? E o portator? E o non legato? — Existem ainda outras variantes do destacado? — Que indicam as letras **sf?** — Como se indica uma acentuação mais marcada de uma nota? — Quando é que se deve aumentar a intensidade? E quando é que se deve diminuir dinâmicamente? — De que forma agem os sentimentos e as impressões musicais? — Que se entende por acentuação dinâmica? — O que indica o uso equilibrado da dinâmica?

Exercícios — Indicar e empregar nos solfejos os sinais dinâmicos.

DÉCIMA QUINTA LIÇÃO

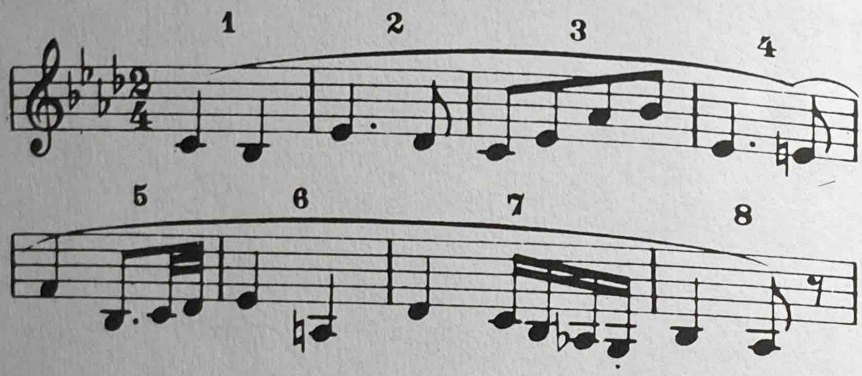
SUMARIO — Do discurso musical — Sintaxe musical — Ritmo motivo ou célula rítmica — Rítmo binário, ternário e irregular — Prosódia musical — Ictus, tésis e arsis — Rítmos téticos, protéticos ou anocrúsicos e Acéfalos ou decapitados — Desinências — rítmicas: rítmos masculinos e femininos — Melodia — Forma — Melodia temática e melodia ampla — Período — Frase — Célula ou motivo — Cesura — Notas de soldura — Notas elíticas — Coda — Progressão.

O discurso musical tem a sua sintaxe.

SINTAXE MUSICAL — é ordenação lógica da construção do discurso musical, ou seja: da melodia.

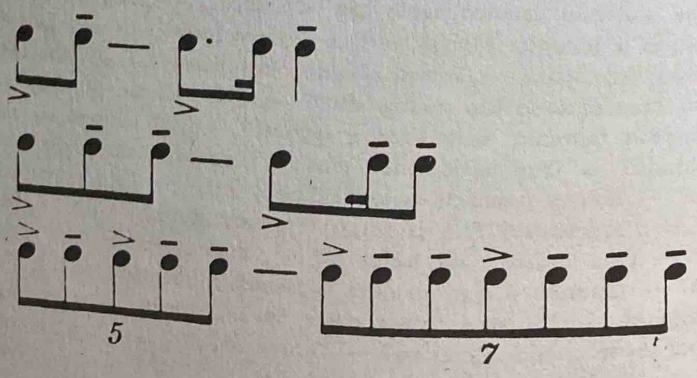
MELODIA — é uma sucessão de sons que conservam entre si relações lógicas sob o ponto de vista *tonal* e *ritmico*.

Exemplo: O Adagio da Sonata op. 13 de Beethoven.



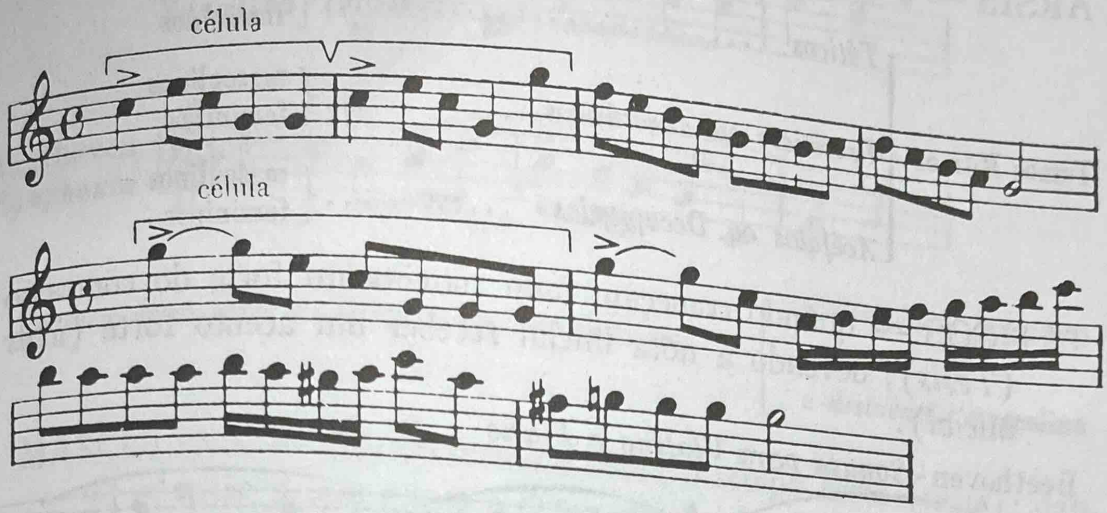
RITMO — é a ordem a que obedecem os sons no discurso musical: Uma combinação de dois ou mais valores representa um ritmo. Evidencia-se o ritmo na execução pelos acentos fortes e fracos.

Vejam o exemplo abaixo:



MOTIVO OU CÉDULA RITMICA — são elementos integrantes do discurso musical, ou melhor, são pequenas parcelas de um todo musical: *melodia*.

Exemplo: *Sonatinas*, de Clementi:



Distinguimos os rítmos { pela subdivisão que orienta a sua estrutura / e / pela sua delimitação.

Como vimos nos exemplos antecedentes, os rítmos são grafados por meio das diferentes figuras de duração.

Considerando-os pela subdivisão que orienta a sua estrutura,

os rítmos são { binários / ternários / e / irregulares

BINÁRIOS — quando se submetem à subdivisão binária:

Ex.:

TERNÁRIOS — quando se submetem à subdivisão ternária:

Ex.:

IRREGULARES — quando fogem destas duas subdivisões:

Ex.:

Considerando-os pela sua delimitação, ou seja, quanto à *prosódia musical*, são evidenciados, pelas acentuações iniciais e finais, isto é, pelo *ictus*.

ICTUS — é o nome que recebe a acentuação inicial ou final de um ritmo: há, portanto, o *ictus inicial* e o *ictus final*.

TESIS — é o tempo forte ou acentuação forte do compasso.

ARSIS — é o tempo fraco ou acentuação fraca do compasso.

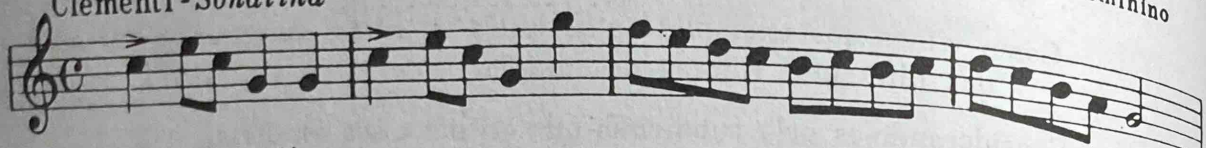
Temos Rítmos:

- *Téticos* ..... { masculinos / femininos
- *Protéticos ou Anacrúsicos* ..... { masculinos / femininos
- *Acéfalos ou Decapitados* ..... { masculinos / femininos

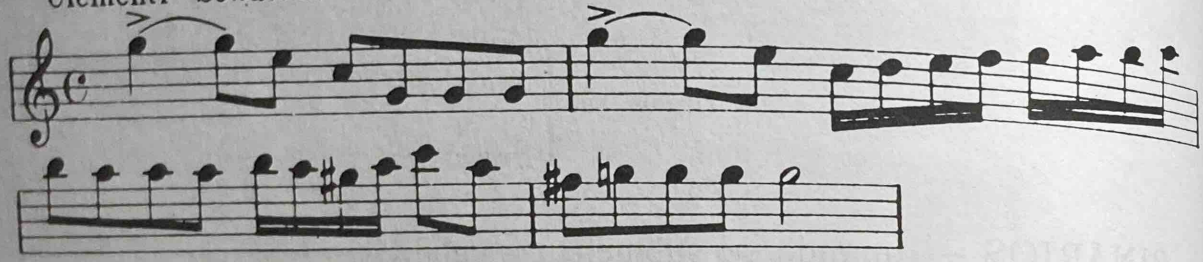
TÉTICOS — quando começam num movimento forte do compasso (*Tésis*); devendo a nota inicial receber um acento forte (*ictus inicial*).

Beethoven - *Sonata para Violino e Piano*

Clementi - *Sonatina*

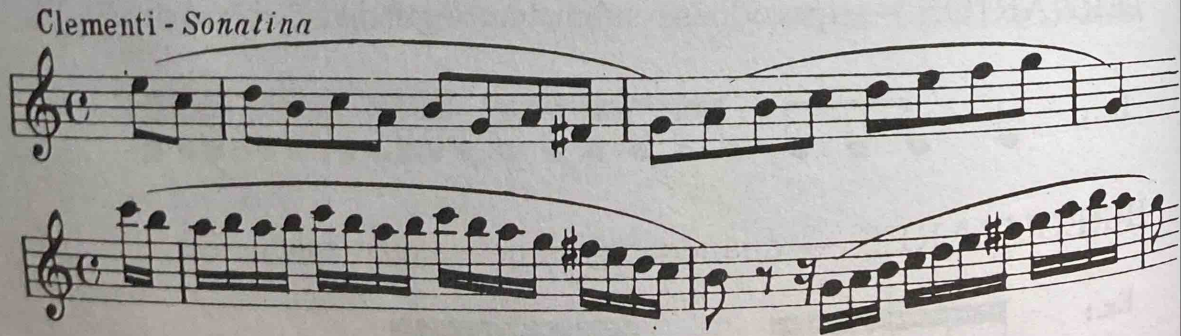


Clementi - *Sonatina*

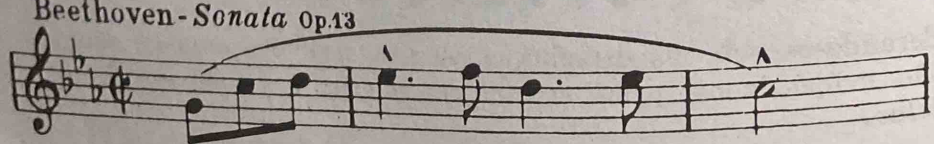


PROTÉTICOS OU ANACRÚSTICOS — quando precedem o *ictus inicial* ou o movimenento forte (*Tésis*). Acentua-se o *ictus inicial* e a 1.ª tésis seguinte.

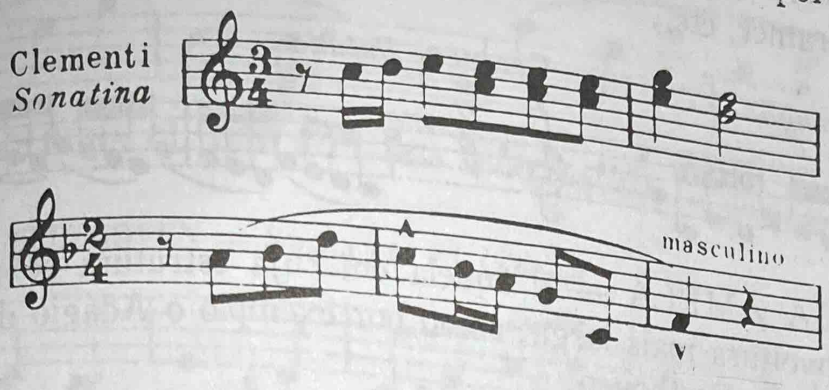
Clementi - *Sonatina*



Beethoven - *Sonata* Op.13

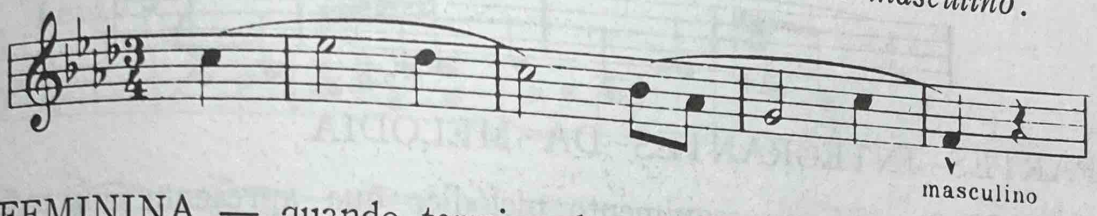


ACÉFALOS OU DECAPITADOS — são ritmos téticos, aos quais se lhe suprimiu o *ictus inicial*; ritmos que começam por um contra-tempo.

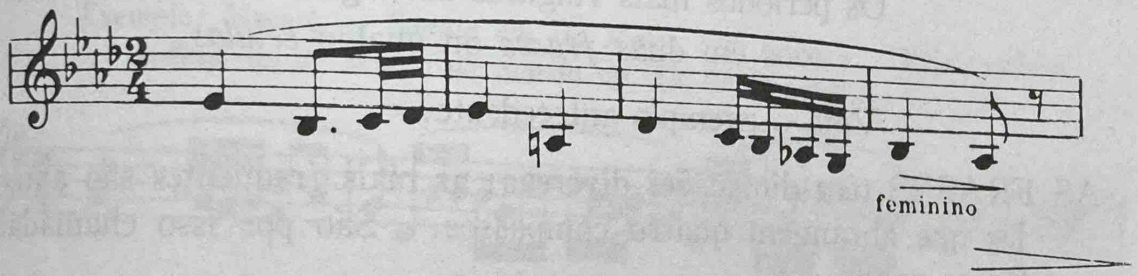


Há duas desinências ou terminações bem distintas { a *desinência* feminina. e a *desinência* masculina

MASCULINA — quando termina sôbre o tempo forte (*tésis*); dando-se então a êsse ritmo a denominação de *ritmo masculino*.



FEMININA — quando terminando sôbre um tempo fraco tem o *ictus final* sôbre o último tempo forte, o que torna a sua desinência aspirada como na palavra *doce;* êsse ritmo denomina-se *ritmo feminino*.



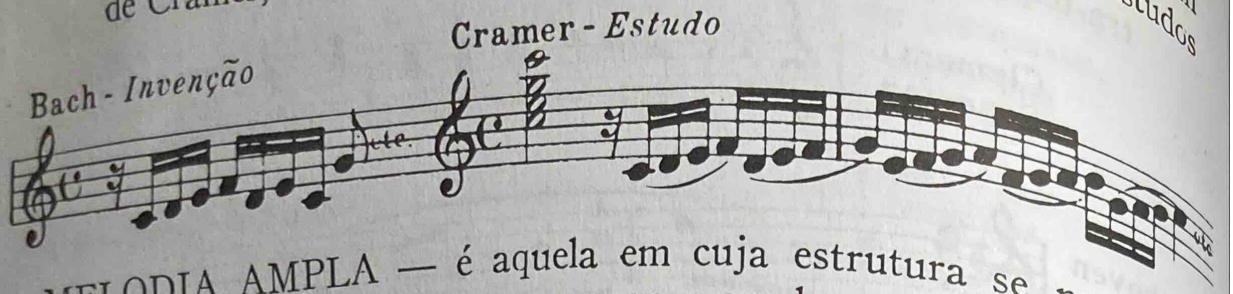
MELODIA — Como vimos no princípio desta lição, para que uma sucessão de sons constitua uma melodia pròpriamente dita, é necessário que os sons conservem entre si relações lógicas e ordenadas, sob o ponto de vista tonal e ritmico.

Essa ordem de proporções recebe o nome de *forma*.

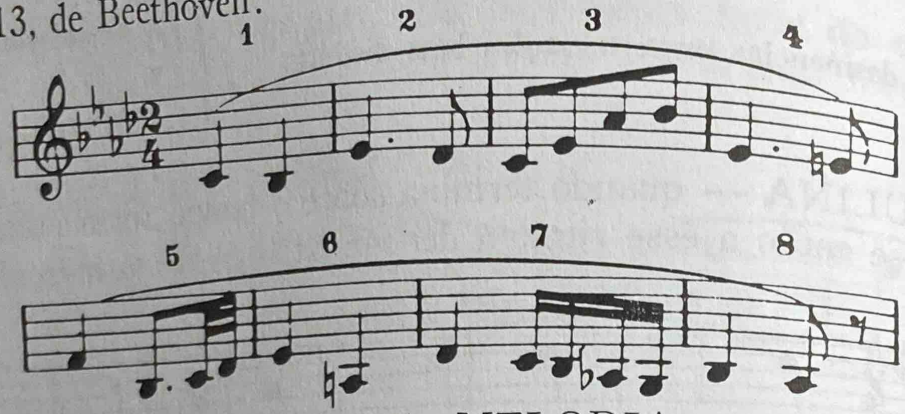
FORMA OU CONSTRUÇÃO é a estrutura de uma melodia, ou de seus elementos integrantes (períodos, frases, células ou motivos).

Podemos distinguir duas espécies de melodias: { *a melodia ampla* e *a melodia temática*

MELODIA TEMÁTICA — é aquela em cuja estrutura se nota um ou mais temas, como exemplo, as Invenções de Bach, os Estudos de Cramer, etc..



MELODIA AMPLA — é aquela em cuja estrutura se nota uma desenvoltura mais larga; como por exemplo o Adágio da Sonata, op. 13, de Beethoven.



PARTES INTEGRANTES DA MELODIA

PERÍODO — é um seguimento melódico que apresenta um todo completo, terminando por um repouso que tem o nome de cadência.

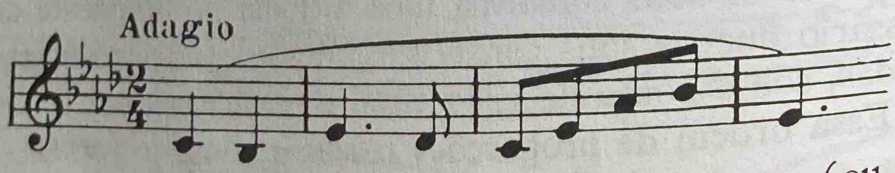
Veja o exemplo antecedente.

Os períodos mais vulgares abrangem 8 e 16, subdivididos em duas *frases* ou quatro *células*.

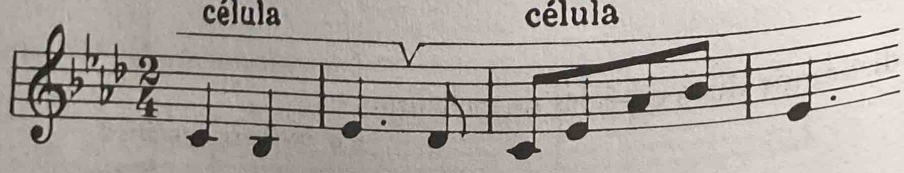
Veja o exemplo antecedente.

AS FRASES têm dimensões diversas: as mais frequentes são aquelas que abrangem quatro compassos. São por isso chamadas frases quadradas.

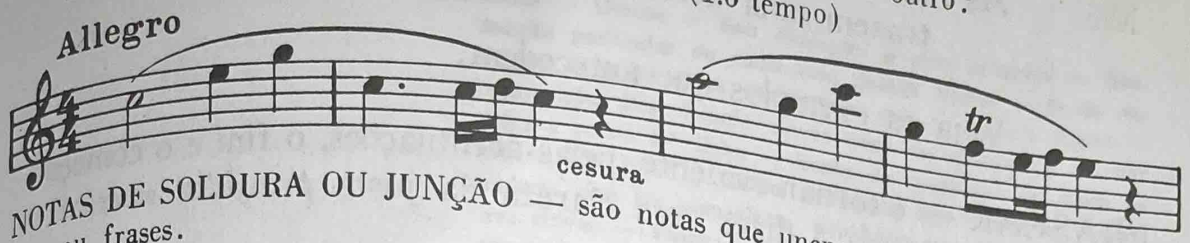
Exemplo: Adágio da Sonata op. 13, de Beethoven



CÉLULA OU MOTIVO — é a metade de uma frase (ou de um membro de frase.

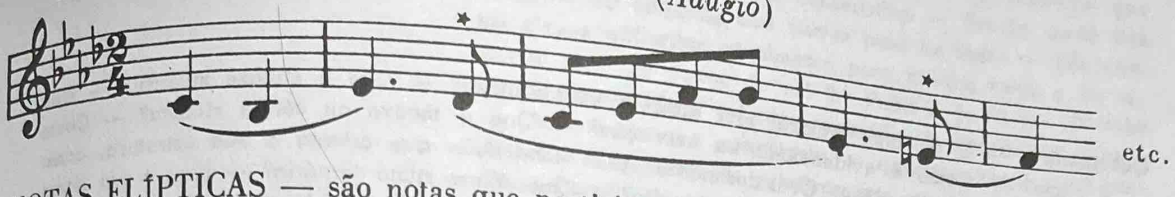


CESURA — é o repouso que separa uma frase ou um inciso do outro.
Exemplo: MOZART — *Sonata* em *Dó maior* (1.o tempo)



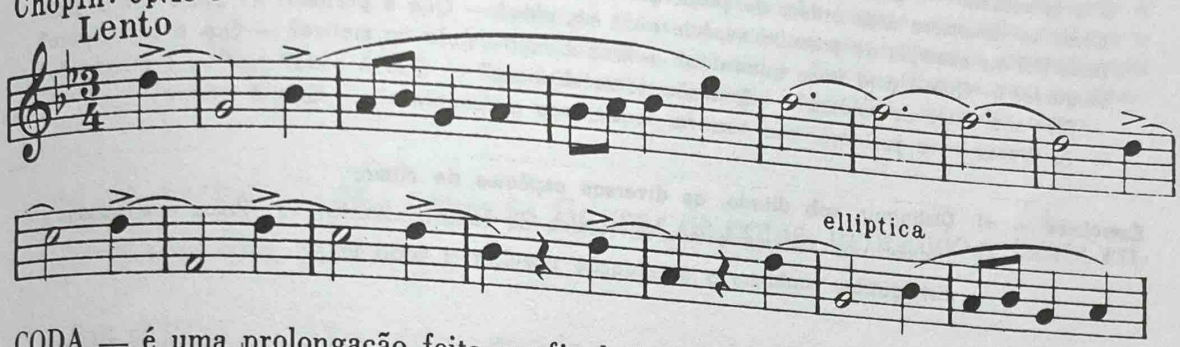
NOTAS DE SOLDURA OU JUNÇÃO — são notas que unem os diferentes ritmos ou frases.

Exemplo: BEETHOVEN — *Sonata op. 13 (Adagio)*



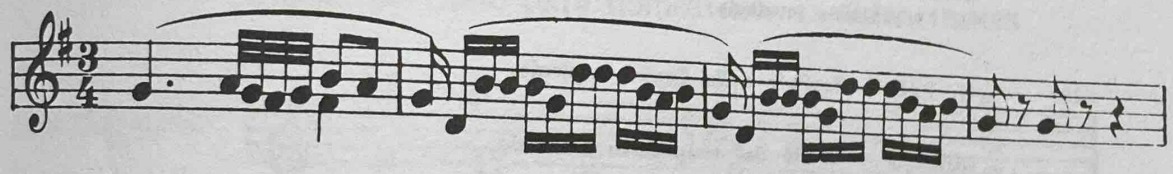
NOTAS ELÍPTICAS — são notas que participam de uma dupla função: finalizam um rítmo, frase ou período e ao mesmo tempo iniciam o seguinte.

Exemplo: Chopin — *Noturno* op. 15, n. 3.



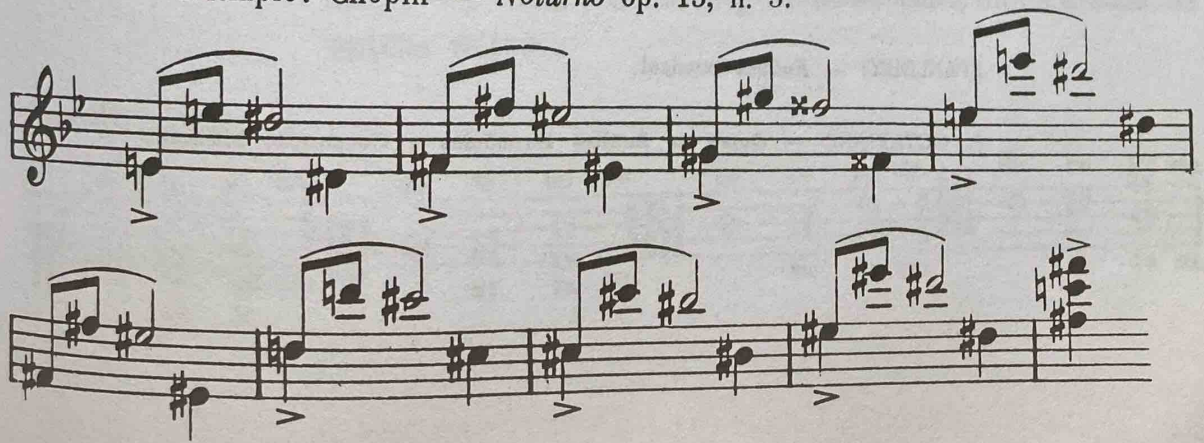
CODA — é uma prolongação feita no final de um período ou de uma frase, afim de dar-lhe um sentido mais completo.

Exemplo: Mozart — *Sonata em Do Maior* (2.º tempo). Veja também o final do 2.º tempo da *Sonata* op. 13, de Beethoven.



PROGRESSÃO — é um desenho rítmico que se repete em marcha ascendente ou descendente. Ela tem a faculdade de destruir a regularidade dos períodos.

Exemplo: Chopin — *Noturno* op. 15, n. 3.



As frases e os períodos são masculinos ou femininos quando trazem uma desinência masculina ou feminina.

Veja os exemplos que antecedem.

FRASEAR — é tornar evidente, pelas acentuações, o fim e o começo de cada frase; é dizer com clareza da justa *prosódia musical*.

Questionário — O discurso musical tem também uma síntaxe? — Que é síntaxe musical? — Que é ritmo? — Como é evidenciado na execução? — Que é motivo ou célula rítmica? — Como distinguimos os rítmos? — Considerando-os pela subdivisão que orienta a sua estrutura, como podem êles ser? — Que é um ritmo binário? — Que é um rítmo ternário? — Que é um rítmo irregular? — Considerando-os pela sua delimitação ou quanto à prosódia musical, como podem ser evidenciados? — Que é ictus? — Que é tesis? — Que é arsis? — Que é rítmo tético? — Que é rítmo anacrustico? — Que é rítmo acéfalo? — Quantas desinências rítmicas há? — Qual é a masculina? — Qual é a feminina? — Qualquer sucessão de sons constitui uma melodia? — Como se denomina essa ordem de proporções? — Quantas espécies de melodia distinguimos? — Sabe dar-me exemplo da primeira espécie e da segunda? — Que é período? — Quais são os mais vulgares? — Que é uma frase quadrada? — Que é uma célula ou motivo? — Que é uma cesura? — Que são notas de soldura? — Que são notas elípticas? — Que é coda? — Que é progressão? — As frases e os períodos, são também masculinos e femininos? — Que é frasear?

Exercícios — a) Distinguir, sob ditado, as diversas espécies de rítmo;

b) Indicar nos solfejos e nos exercícios de leitura rítmica, os rítmos e o frasear, distinguí-los conforme a acentuação peculiar a cada um.

Advertência — Os limites do nosso programa não nos permitem ampliar esta lição; aconselhamos aos que desejarem desenvolver os seus conhecimentos os seguintes livros::

V. D'INDY — **Composition musicale** (3 vols.)

LUSSY — **Le rythme musical — L'anacruse dans la musique moderne** e **Traité de l'expression musicale.**

G. DAS — **Trattato della Forma musicale.**

DURAND — **Traité de composition musicale.**

JADASSOHN — **Les formes musicales.**

F. FRANCESCHI — **Apontamentos sôbre análise musical.**

SPANLDING — **Análise musical.**

J. OCTAVIANO — **Curso de Análise Harmônica e Construção Musical.**

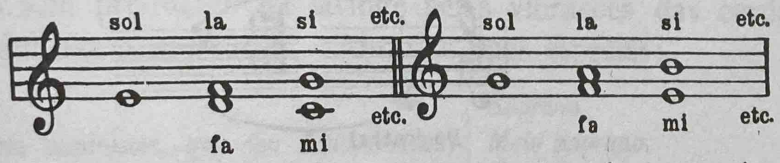
SUMARIO — Claves — Seu diapasão e suas relações — Destinação particular de cada uma dessas claves — Exata entoação de cada clave confrontada com as demais claves — Transcrição das demais claves para as claves de sol 2.ª linha e fa na 4.ª linha — Razão da supressão da clave de sol na 1.ª linha — Ordem graduada das claves de conformidade com as respectivas acuidades sonoras — Uníssono nas claves — Vozes — Sua divisão e sua classificação, tessitura ou diapasão, respectivas claves e do intervalo que as separa em sua ordem consecutiva — Escala geral das vozes — Da utilidade das claves para as vozes — Das quatro claves utilizadas atualmente para música vocal e da redução para as claves de sol 2.ª linha e de fa na 4.ª linha — Das vozes mais vulgares, masculinas femininas e infantis — Das vozes que constituem o quarteto vocal — Escala Geral — Sua extensão relativamente ao diapasão normal — Denominação de suas regiões — Número correspondente a suas notas para designar a oitava a que pertencem sem auxilios da pauta — Do ponto de partida dêsse índice — Do número de oitavas que as três regiões centrais (grave, média e aguda) abrangem e do instrumento que comporta à extensão dessa escala — Do espaço que nela percorre a escala de tôdas as vozes no seu conjunto e separadamente — Instrumentos musicais — Claves utilizadas para os diversos instrumentos musicais — Utilidade atual das claves.

AS CLAVES — dão nome às figuras de notas, indicando a exata entoação dos sons.

SÃO OITO — são representadas com *três figuras, colocadas em diferentes posições sôbre o pentagrama.*

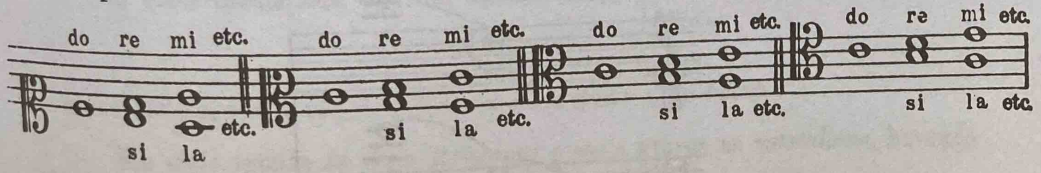
Uma que indica a *nota sol* — assinalando-se na 1.a e 2.a linha delas partindo para nomearmos as outras notas

Seu diapasão:

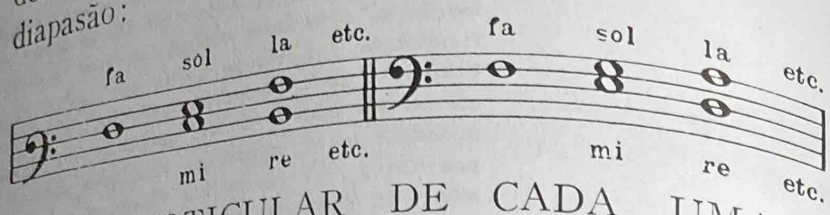


Outra que indica a *nota dó* — assinando-se na 1.a, 2.a, 3.a e 4.a linha; delas seguindo-se para nomearmos as outras notas.

Seu diapasão:



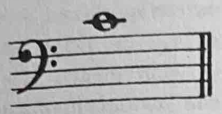
E a 3.a que indica a *nota fá* — assinando-se na 3.a e 4.a linha, delas seguindo-se para connhecermos o nome das outras notas. Seu diapasão:



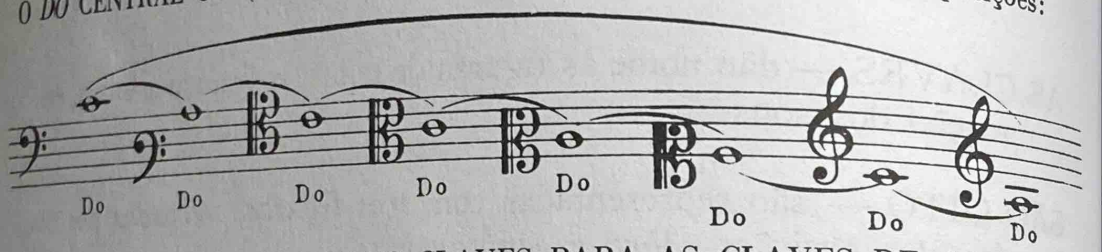
I DISTINÇÃO PARTICULAR DE CADA UMA DESSAS CLAVES — Cada uma dessas claves indica sons com determinação exata na escala geral.

Indicam { *Sons agudos e médios* — as claves de *sol* na 1.a e 2.a linha
Sons agudos e médios — as claves de *dó* na 1.a, 2.a, 3.a e 4.a linha
Sons médios e graves — as claves de *fa* na 3.a e 4.a linha

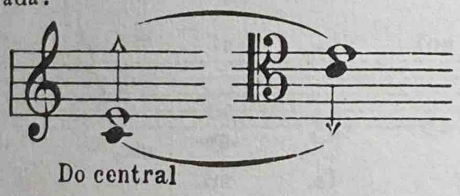
A EXATA ENTOAÇÃO INDICADA POR UMA CLAVE, CONFRONTADA COM AS DEMAIS — pode ser demonstrada tomando-se por base o *do* da 1.ª linha suplementar superior da Clave de *fa* na 4.ª linha, que chamaremos *do centro* (*Do* 3).



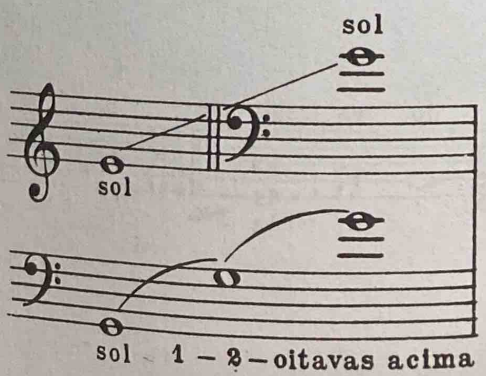
O *DO* CENTRAL OU (*DO* 3) — ocupa nas diversas claves as seguintes posições:



A TRANSCRIÇÃO DAS DEMAIS CLAVES PARA AS CLAVES DE *FA* NA 4.ª E *SOL* NA 2.ª LINHA — poderá ser efetuada da seguinte maneira: dada uma nota (mantendo-se sua real entoação), procuramos o intervalo existente *entre essa nota* e o *Do central* da primitiva clave, transcrevendo-a para idêntico intervalo na clave desejada.



A CLAVE DE *SOL* 1.ª LINHA E A DE *FA* 4.ª LINHA — diferem de entoação sòmente. Os sons indicados pela clave de *sol* 1.ª linha, se acham a um intervalo de duas oitavas acima dos indicados pela de *fa* 4.ª linha.

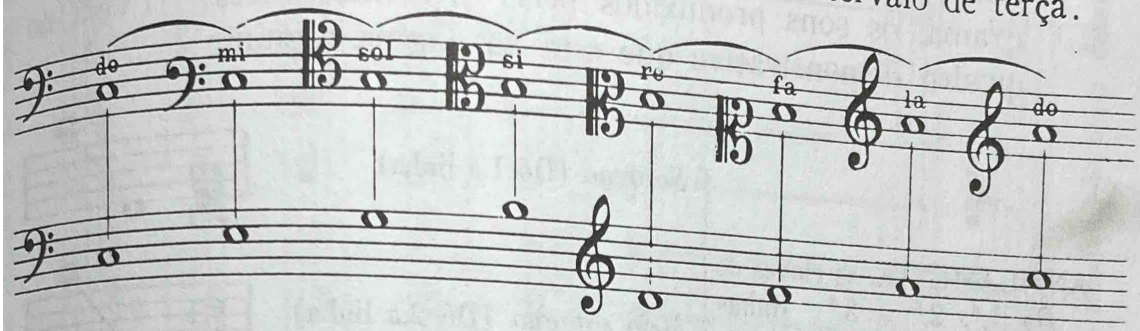


A RAZÃO DA SUPRESSÃO DA CLAVE DE *SOL* NA 1.a LINHA — apoia-se em dois pontos:

1.º — porque indicando nomenclatura idêntica à clave de *fa* 4.a linha, é dispensável como auxiliar da transposição;

2.º — visto que para evitar linhas suplementares é substituível pelas claves de *sol* 2.a linha e *do* na 1.ª.

A ORDEM GRADUADA DAS CLAVES, DE CONFORMIDADE COM: *Saxofone — Corneta — Trompa — Trombone — Bombardino — Bombardão*. SEGUINTE — Partindo da clave de *fa* na 4.a linha, que indica sons graves, seguem-se-lhes as *claves de do*, terminando com as *claves* de *sol*. As claves assim dispostas, equidistam entre si por um intervalo de têrça.



O UNÍSSONO NAS CLAVES — demonstra-se gràficamente, reproduzindo em tôdas as claves a escala diatônica de *do maior*, tomando-se como ponto de partida o *do central* (*Do* 3). (Veja o exemplo referente à transcrição de claves).

VOZES — Sua divisão e classificação, tessitura ou diapasão e respectivas claves.

VOZ — é o som produzido na laringe pelas vibrações das cordas vocais durante a aspiração. Abrange duas espécies:

As vozes femininas, que são denominadas: { *Soprano* / *Meio Soprano* / *Contralto* }

sendo mais aguda a voz de *soprano* e mais grave a de *contralto*, e,

as vozes masculinas, que são denominadas: { *Tenor* / *Barítono* / *Baixo* }

sendo mais aguda a voz de *tenor* e a mais grave a de *baixo*.

São mais agudas as vozes *femininas* e mais graves as *masculinas*, havendo entre elas um intervalo de oitava.

Cada voz tem uma tessitura de treze sons.

TESSITURA OU DIAPASÃO — é a extensão de sons abrangida por uma determinada voz ou instrumento. (*)

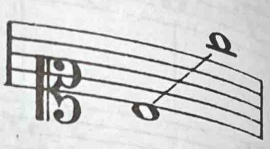
O INTERVALO QUE AS SEPARA EM SUA ORDEM CONSECUTIVA — é o intervalo de têrça, como podemos observar no quadro demonstrativo.

ESCALA GERAL DAS VOZES — A extensão geral da escala vocal, de som mais grave das vozes masculinas, ao som mais agudo das vozes femininas, abrange três oitavas e meia.

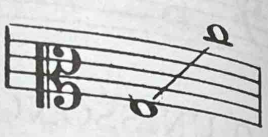
A UTILIDADE DAS CLAVES PARA AS VOZES — é representar na escrita, com seu exato entoativo e nos limites da pentagrama, os sons produzidos pelas diferentes vozes. (Veja no quadro demonstrativo que está na página seguinte).

ANTIGAMENTE, as claves de *Dó* 1.ª, 2.ª e 3.ª linhas eram utilizadas para músicas de

Soprano (Dó 1.a linha)



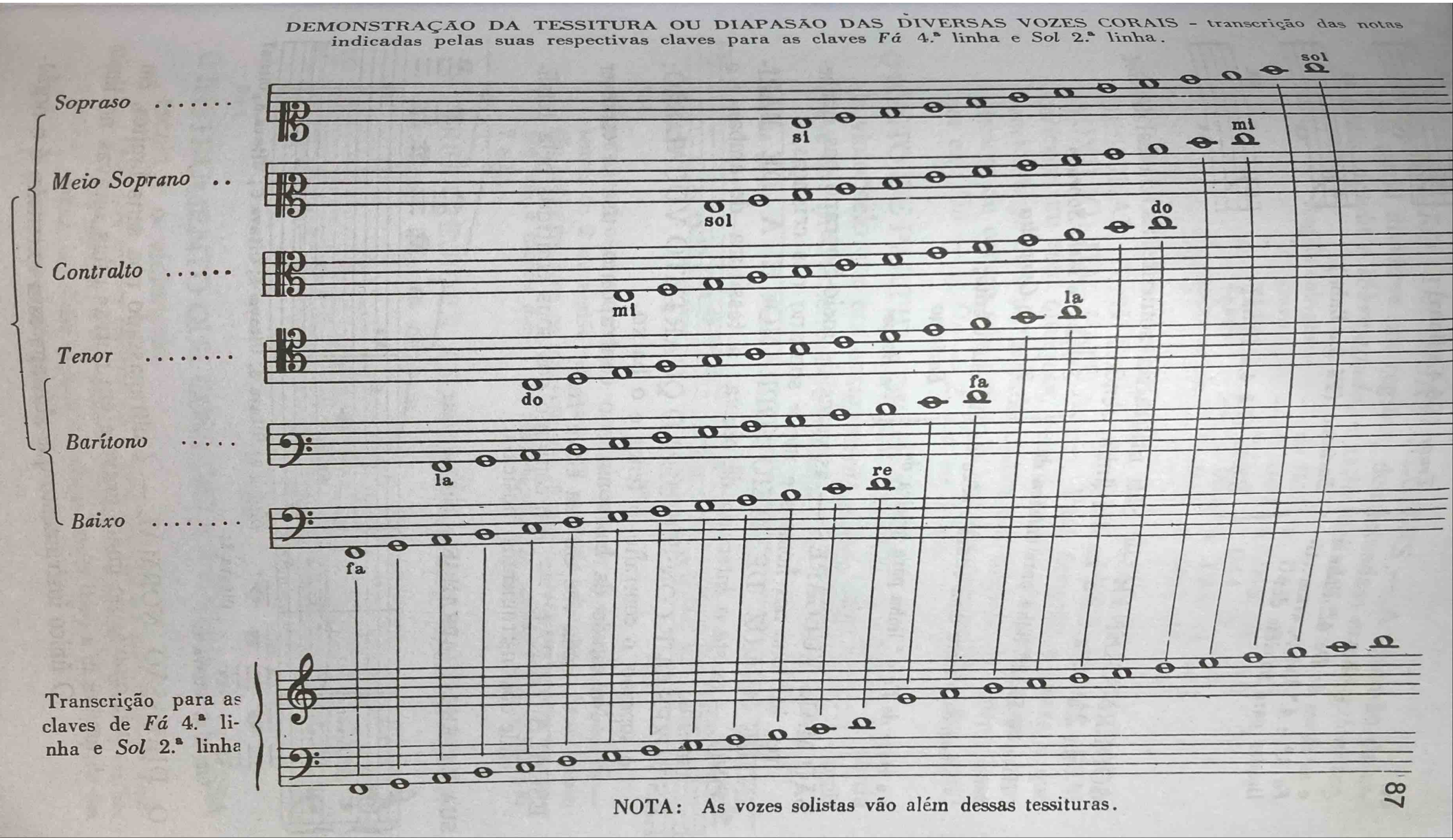
Meio soprano (Dó 2.a linha)



Contralto (Dó 3.a linha).

(*) Por derivação podemos usar êsse termo para determinar a extensão das notas abrangidas por uma frase, um período ou mesmo uma peça de música.

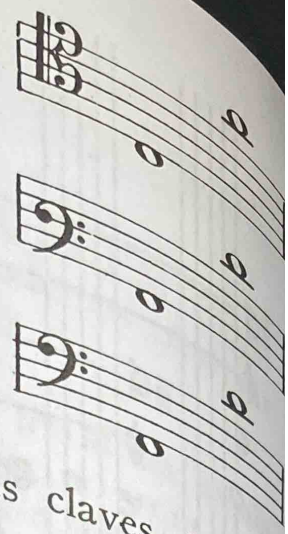
DEMONSTRAÇÃO DA TESSITURA OU DIAPASÃO DAS DIVERSAS VOZES CORAIS - transcrição das notas indicadas pelas suas respectivas claves para as claves *Fá* 4.ª linha e *Sol* 2.ª linha.



NOTA: As vozes solistas vão além dessas tessituras.

e as claves de *Do* 4.ª linha e *Fa* 3.ª e 4.ª linhas, eram utilizadas para músicas de:

- *Tenor* (Dó 4.a linha)
- *Barítono* (Fá 3.a linha)
- *Baixo* (Fá 4.a linha)



MODERNAMENTE — São utilizadas sómente as claves de *Sol* na 2.a linha e *Fa* na 4.a linha, sendo:

a clave de *Sol* 2.ª linha para música de:
- *Soprano* e *Meio Soprano*
- *Tenor* e *Contralto*

entoando o tenor uma oitava abaixo do que está escrito;

e a clave de *Fa* 4.ª linha para música de:
- *Barítono*
- e *Baixo*

SÃO MAIS VULGARES — as vozes de meio-Soprano nas mulheres, barítono nos homens e meio- soprano nas crianças.

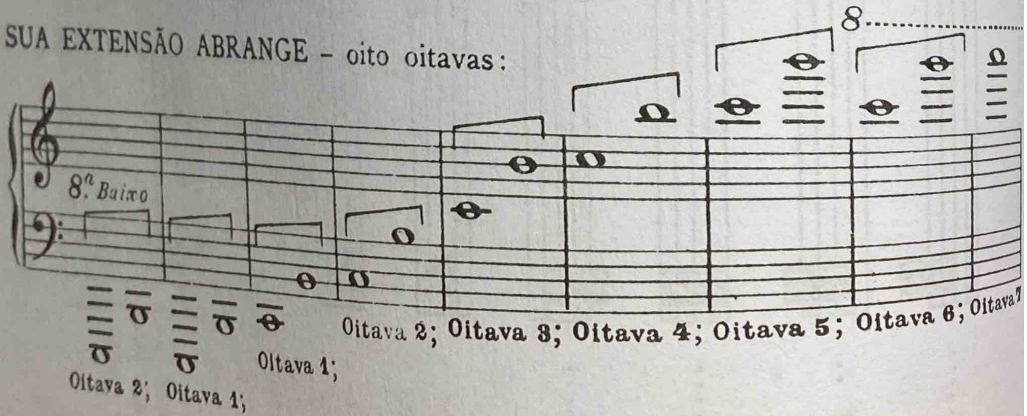
ENTRE A VOZ DE MEIO SOPRANO E A DE BARÍTONO — existe o intervalo de oitava: a tessitura de ambas é a mesma.

AS VOZES QUE CONSTITUEM O QUARTETO VOCAL SÃO: o soprano, o contralto, o tenor e o baixo.

No estudo da harmonia e o contraponto, usa-se escrever cada voz em sua clave real.

ESCALA GERAL — é o conjunto dos sons emitidos pela totalidade dos instrumentos musicais.

SUA EXTENSÃO ABRANGE - oito oitavas:



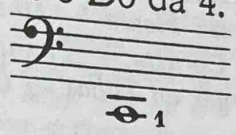
O DIAPASÃO NORMAL — é ultrapassado nos seus limites, em duas oitavas no limite grave e em outras duas oitavas no limite agudo.

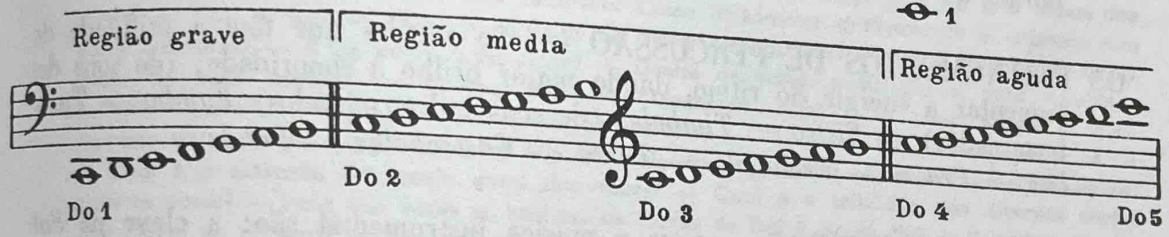
O único instrumento que abrange esta extensão é o órgão.

DENOMINAÇÃO DE SUAS REGIÕES — A extensão da escala geral divide-se em regiões, denominadas: *região sub-grave, média, aguda e sôbre-aguda*, e assim delimitadas:

Região sub-grave	—	de	*Dó*-2	a	*Dó*-1	(2 oit.)
" grave	—	"	*Dó*-1	a	*Dó*-2	(1 oit.)
" média	—	"	*Dó*-2	a	*Dó*-4	(2 oit.)
" aguda	—	"	*Dó*-4	a	*Dó*-5	(1 oit.)
" sobre aguda	—	"	*Dó*-5	a	*Dó*-7	(2 oit.)

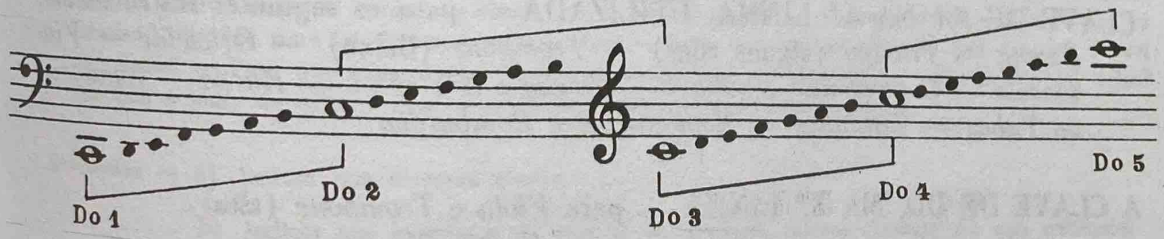
NÚMERO CORRESPONDENTE ÀS SUAS NOTAS PARA DESIGNAR A OITAVA A QUE PERTENCEM, SEM AUXÍLIO DA PAUTA — Para designar a oitava a que pertence um som qualquer, sem o auxilio da pentagrama, convencionou-se atribuir a cada oitava um número de ordem. Êsse número de ordem adiciona-se a um dos monossílabos dos sons; por ex. *Do* — 1, *Do* — 2, *Do* — 3, etc.

O PONTO DE PARTIDA DESSE INDICE - é o Dó da 4.ª corda do violoncelo que era antigamente a nota  mais grave dos instrumentos de teclado.



Além dessas 4 oitavas existem — como se pode ver no exemplo antecedente — outras 4: 2 na região sub-grave e 2 na região sub-aguda. As sub-graves são indicadas com os números -1 e -2, que indicam, respectivamente, menos um e menos dois. As sôbre-agudas são indicadas com os números 7 e 8.

AS TRÈS REGIÕES CENTRAIS (*grave, média* e *aguda*), abrangem quatro oitavas.



O INSTRUMENTO QUE COMPORTA A EXTENSÃO DESSA escala é o violoncelo.

Essas três regiões representam a parte essencial e a mais antiga do domínio musical; o seu conjunto compreende o inteiro percurso da voz humana, em tôdas as suas variedades, assim como a da maior parte dos instrumentos empregados na orquestra.

A ESCALA GERAL DE TÔDAS AS VOZES — no seu conjunto, vai da oitava 1 à oitava 4 da escala geral dos sons.

AS VOZES MASCULINAS — vão da oitava 1 à 3;

AS VOZES FEMININAS — vão da oitava 2 à 5.

INSTRUMENTOS MUSICAIS — são corpos artificiais que têm a propriedade de produzir sons.

Distinguem-se três espécies: { Instrumentos de *Corda* / Instrumentos de *Vento* / Instrumentos de *Percussão*

OS INSTRUMENTOS DE CORDA — são aqueles que produzem sons com o vibrar de cordas: *Violino — Viola — Violoncelo — Contrabaixo — Harpa — Guitarra — Bandolim — Bandola — Cítara e Piano.*

OS INSTRUMENTOS DE VENTO — são aquêles que produzem sons pela pressão aérea: *Flauta — Oboé — Fagote — Corne-Inglês — Clarinete — Saxofone — Corneta — Trompa — Trombone — Bombardino — Bombardão — Saxhornes* ou *Tubas — Oficleide — Órgão e Harmônio.*

OS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO — são aquêles que têm a utilidade de aumentar a energia do rítmo, dando maior brilho à sonoridade: (de sons determinados) — *Sistro — Timbales* (de sons indeterminados) *Bumbo — Tambor — Pratos — Triângulo — Tantã — Castanholas — Pandeiro.*

AS CLAVES UTILIZADAS — para a música instrumental são: a clave de *Sol* 2.ª linha, a de *Fa* 4.ª linha e *Do* na 3.ª e 4.ª linha, sendo:

A CLAVE DE *SOL* NA 2.ª LINHA, UTILIZADA — para música dos instrumentos seguintes: *Rabeca* ou *Violino — Violoncelo* (os sons mais agudos) — *Flauta — Oboé — Corne-Inglês* (modernamente) — *Clarinete — Saxofone — Saxhorne — Trompa — Corneta — Piano — Harpa — Bandolim — Bandola — Órgão — Harmônio.*

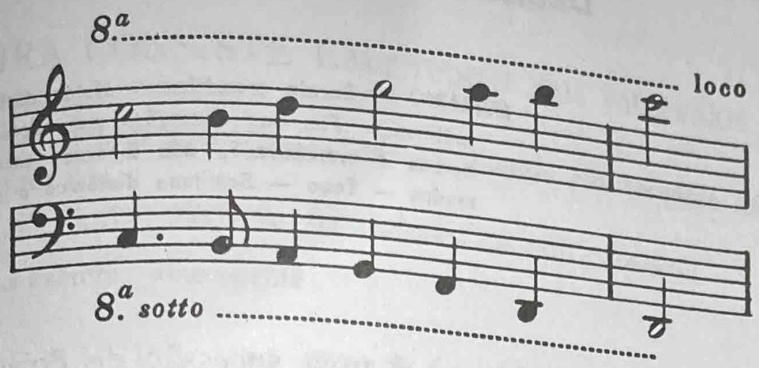
CLAVE DE *FA* NA 4.ª LINHA, UTILIZADA — para os seguintes instrumentos: *Fagote — Trompa* (alguns sons) — *Trombone* (Baixo) — *Oficleide — Violoncelo — Contrabaixo — Piano — Órgão e Harmônio — Harpa — Saxhorne* ou *Tubas — Timbales — Bombardino e Bombardão.*

A CLAVE DE DO, NA 3.ª LINHA — para *Viola* e *Trombone* (alto).

A CLAVE DE *DO*, NA 4.ª LINHA — para *Fagote* (alguns sons agudos) — *Violoncelo — Trombone* (tenor).

LINHA DE OITAVA — Para evitar *superabundância de linhas suplementares* ao escrevermos notas muito agudas ou muito graves, coloca-se um 8 com uma linha ponteada (8.....), que indica a execução a uma oitava acima ou abaixo.

VOLTA À PRIMEIRA INDICAÇÃO — quando a linha toma uma posição perpendicular ou com a palavra *loco* — que indica *lugar*:



A UTILIDADE DAS CLAVES MODERNAMENTE — é auxiliar a transposição de tom: *ler-se nomeando diferentemente as notas*. E para a leitura da música antiga.

Questionário — Para que servem as claves? — Quantas são? — Com quantas figuras se representam? — Em que linha se assina a clave de sol? — E a de dó? E a de fá? — Quais são as claves que indicam sons agudos e médios? — Quais as que indicam sons graves, médios e agudos? — Como pode ser demonstrada a exata entoação indicada por uma clave, confrontada com as demais? — Como se transcreve uma melodia das demais claves para as claves de fá 4.ª e sol 2.ª linha? — Qual é a razão da supressão da clave de sol 1.ª linha? — Qual é a ordem das claves conforme a acuidade por elas indicada? Como demonstrar gràficamente o uníssono nas claves? — Que é voz? — Quantas espécies de vozes distinguimos? — Como denominam-se as vozes femininas? — E as vozes masculinas? — Dentre as vozes, quais são as mais agudas e quais as mais graves? — Dentre as vozes femininas, qual é a mais grave e qual a mais aguda? — E dentre as vozes masculinas? — Que é tessitaru? — Qual é a tessitura de cada voz coral? — Qual é o intervalo que as separa em sua ordem consecutiva? — Qual é a extensão da escala geral das vozes? — Qual é a utilidade das diversas claves para as vozes? — Para que vozes se utilizam as claves de Do? E as de Fa? — E modernamente, que claves se utilizam? — O tenor cantando na clave de sol, entoa a nota real? — Quais são as vozes mais vulgares de homem, de mulher e de criança? — Qual é o intervalo existente entre a voz de meio soprano e de barítono? — Há diferença em suas tessituras? — Quais são as vozes que constituem o quarteto vocal? — Que se entende por escala geral? — Qual é a sua extensão? — E relativamente ao diapasão normal? — Qual é a denominação dada às suas regiões? — Qual é a região sub-grave? — Qual a média? — Qual a aguda? etc. — Como designamos a oitava a que pertence uma nota sem auxílio da pauta? — Qual é o ponto de partida dêsse índice? — Qual é o número de ordem das regiões centrais? — Qual é o instrumento que comporta essa extensão? — Qual é a extensão mais antiga do domínio musical? — Qual é o domínio da escala geral das vozes? — E das vozes femininas? E das masculinas? — Que são instrumentos musicais? — Quantas espécies abrangem? — Quais são os instrumentos de corda? — Quais os de vento? Quais os de percussão? — Quais são as claves utilizadas para os diversos instrumentos? — Para que instrumentos se usa a clave de sol 2.ª linha? — Para que instrumentos se usa a clave de fa 4.ª linha? E a clave de Do 3.ª linha? — Que é linha de oitava? Qual é a utilidade das claves modernamente?

Exercícios — a) Leitura nas diversas claves;

b) Indicar nos exercícios de leitura, as diversas claves, dizendo da sua utilidade;

c) Escrever os ditados em diversas claves;

d) Transpor de uma para outra clave, mantendo sua real entoação;

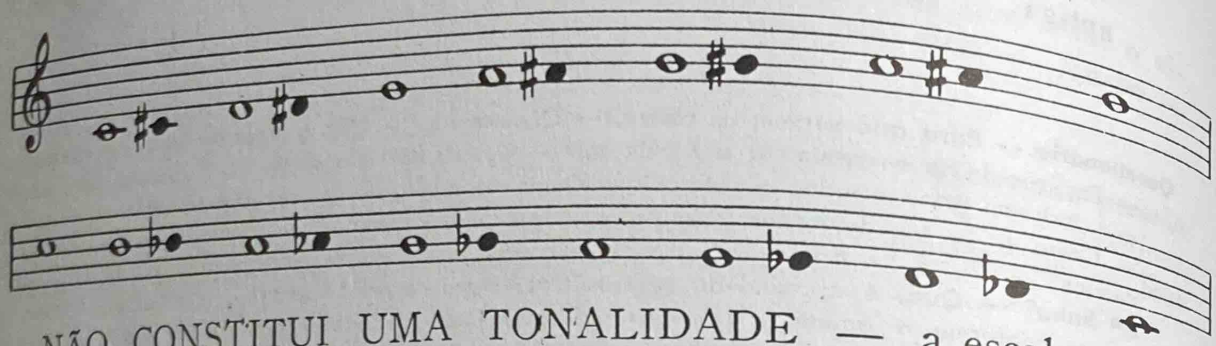
e) Escrever melodias uníssonas nas diferentes claves.

NOTA — Para objetivar o conhecimento dos instrumentos, pode o professor servir-se de um mapa. (Veja Della Corte-Gatti, Dicionário).

DÉCIMA SÉTIMA LIÇÃO

SUMARIO — Escala cromática — Notas diatônicas e notas cromáticas — Fim das alterações cromáticas — Ortografias diversas e cromatização das diversas escalas de ambos os modos — Tono — Semitono diatônico e semitono cromático.

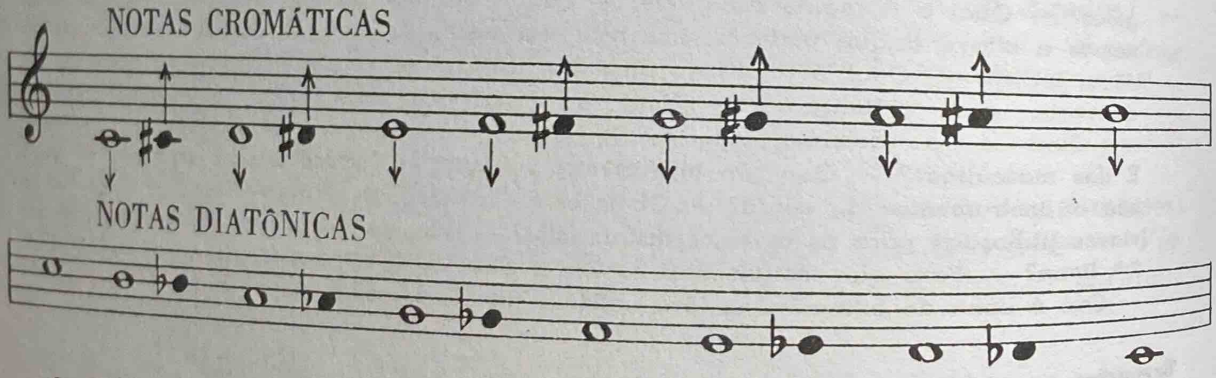
ESCALA CROMÁTICA — é uma sucessão de doze sons, procedendo por semitonos.



NÃO CONSTITUI UMA TONALIDADE — a escala cromática; ela é o produto da repetição dos graus da escala diatônica, com alterações ascendentes ou descendentes.

Veja-se no exemplo antecedente.

Denominam-se { *Notas diatônicas* aos graus da Escala Diatônica, e *Notas cromáticas* as repetições alteradas dos graus da mesma escala.



O FIM DAS ALTERAÇÕES CROMÁTICAS é produzir uma certa variedade.

QUALQUER ESCALA DIATÔNICA é transformável em escala cromática.

ORTOGRAFIAS DIVERSAS E CROMATIZAÇÃO DAS ESCALAS DE AMBOS OS MODOS — A escala cromática tem duas ortografias.

A PRIMEIRA CONSISTE EM: repetir nos intervalos de tono, o grau antecedente: { com *alteração ascendente*, quando em sucessão ascendente, e com *alteração descendente*, no caso contrário.

Veja-se no exemplo antecedente.

TRANSFORMANDO EM CROMÁTICAS AS DIVERSAS ESCALAS, devemos alterar:

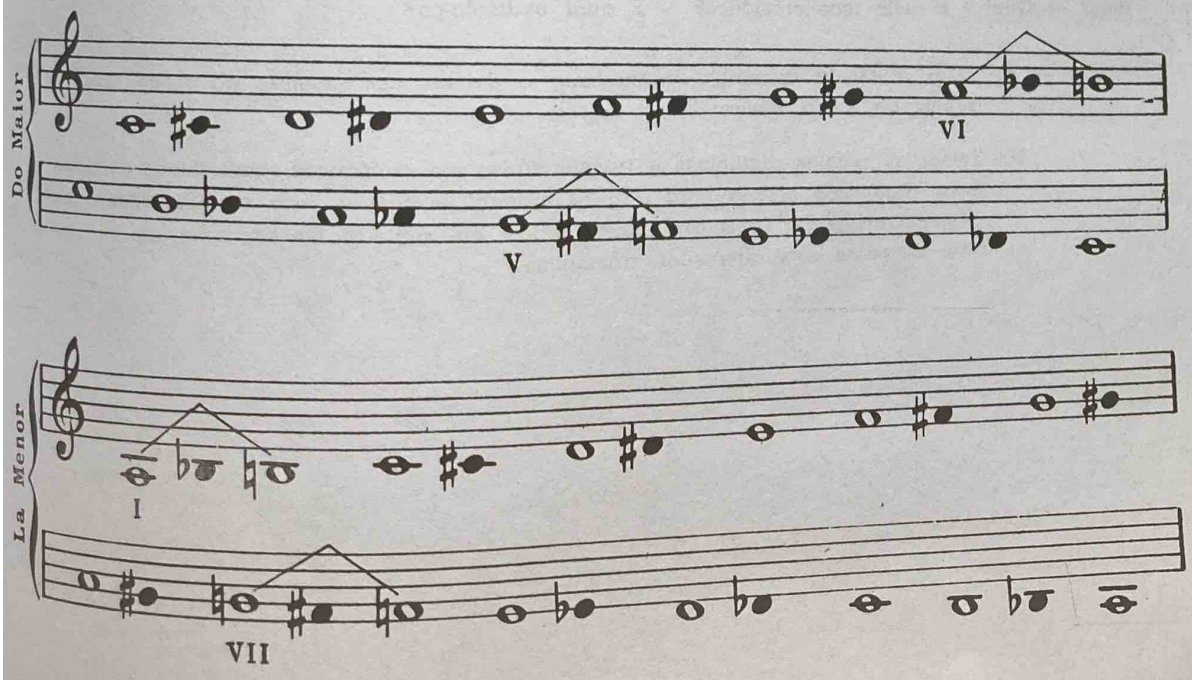
na sucessão ascendente: { com sustenidos ♯ os gráus naturais, com dobrado sustenido 𝄪 os gráus sustenizados, com bequadro ♮ os gráus bemolizados;

na sucessão descendente: { com bemol ♭ os gráus naturais, com dobrado bemol 𝄫 os gráus bemolizados, com bequadro ♮ os gráus sustenizados;

tanto em escalas do modo maior, como nas do modo menor.

A SEGUNDA CONSISTE em proceder-se do mesmo modo que a primeira ortografia.

Excetuando-se no: { MODO MAIOR { *ascendente* o VI grau. *descendente* o V grau. MODO MENOR { *ascendente* o I grau. *descendente* o VII grau.



Empregando-se então { *no VII grau* ascendente maior e *no II grau* ascendente menor } as *últimas alterações fixas descendentes* dos *tons próximos*.

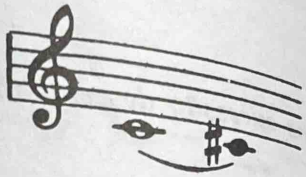
Empregando-se então { *no IV grau* descendente maior e *no VI grau* descendente menor } as *últimas alterações fixas ascendentes* dos *tons próximos*.

Veja-se nos exemplos antecedentes.

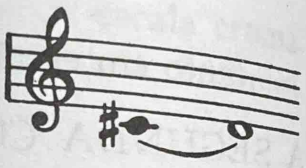
Com as escalas cromáticas se demonstra que:

O TONO É FORMADO de dois meios tonos de diferentes espécies: um cromático e o outro diatônico.

O MEIO TONO CROMÁTICO é formado de graus de nome igual:



O MEIO TONO DIATÔNICO é o existente entre graus de nome diferente:



Questionário — Que é escala cromática? — A escala cromática constitui uma tonalidade? — Com quantas ortografias se representa a escala cromática? — Em que consiste a primeira ortografia? — Com que sinal de alteração se repete uma nota natural, na sucessão ascendente? E uma nota sustenizada? E uma nota bemolizada? — Quando em sucessão descendente, com que sinal de alteração se repete uma nota natural? — E uma nota bemolizada? — E uma nota sustenizada? — Em que consiste a segunda ortografia? — Dois meios tonos da mesma espécie formam um tono? — Qual é o meio tono cromático? — E qual o diatônico?

Exercícios — a) Ditar a escala cromática, ascendente e depois descendente; no modo maior e depois no modo menor;

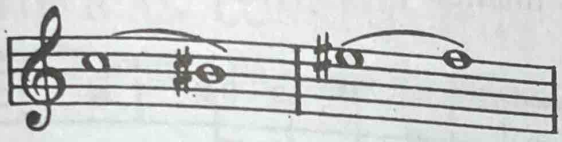
b) Tomar as escalas diatônicas e transformá-las em cromáticas, assinalando os meios tonos diatônicos com a letra d e os cromáticos com a letra c. Exercitar-se na primeira ortografia, que é a mais fácil e em seguida na segunda;

c) Ditar melodias com alterações cromáticas.

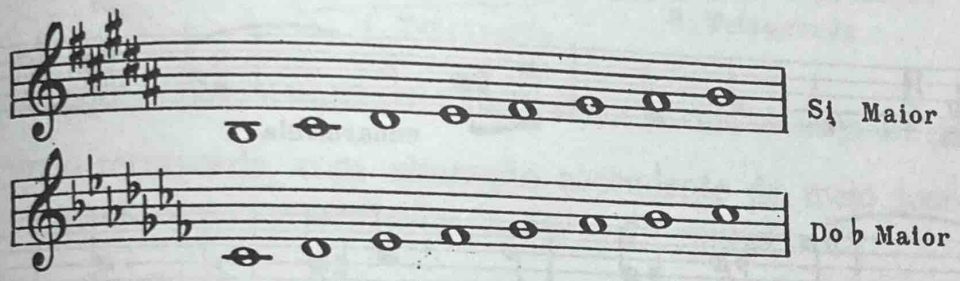
SUMÁRIO — Enharmonia — Notas enharmônicas ou sinônimas — Temperamento — Comas — Escalas enharmônicas — Gêneros: diatônico — Cromático e enharmônico.

ENHARMONIA — é a faculdade que tem a escrita musical de representar com diferentes grafias um mesmo som.

NOTAS HARMÔNICAS OU SINÔNIMAS — são notas de grafias diferentes, representando o mesmo grau entoativo:



ESCALAS ENHARMÔNICAS — são escalas que diferem na grafia sem diferir na entonação:

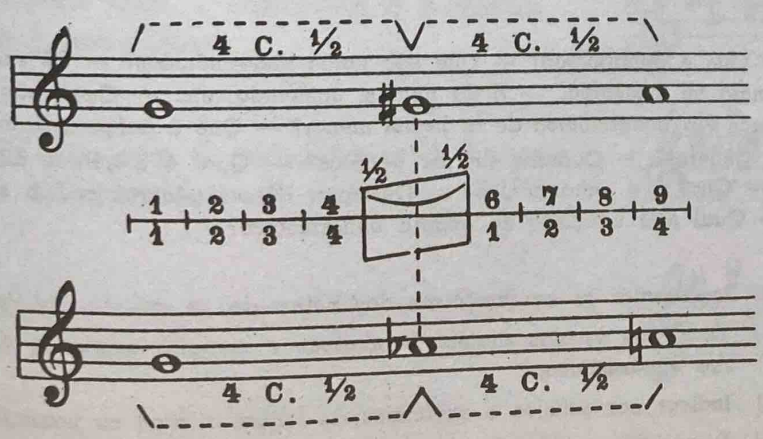


TEMPERAMENTO — é o sistema musical, pelo qual o tono é dividido em dois semitonos iguais.

PELO TEMPERAMENTO — o meio tono diatônico, e o meio tono cromático contém cada um 4 comas e ½.

Vem a propósito falar aqui do *temperamento*:

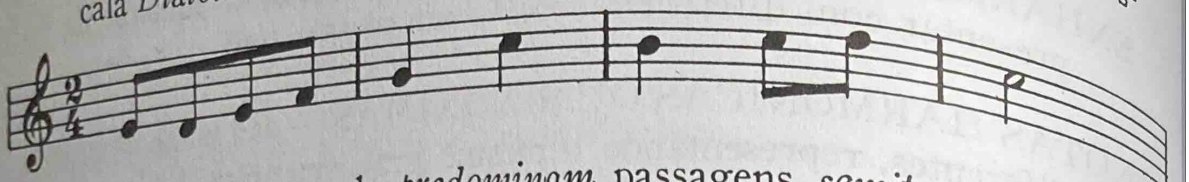
COMAS — são pequenas partes de igual tamanho em que se divide o tono; o tono contém 9 comas; 5 para o semitono cromático e 4 para o semitono diatônico.



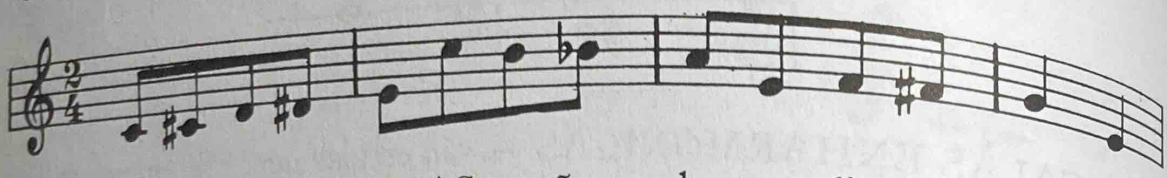
GÊNEROS — são diferentes maneiras em que se sucedem os sons.

Distinguem-se três gêneros: { o gênero *Diatônico* ; " " *Cromático* e ; " " *Enharmônico*.

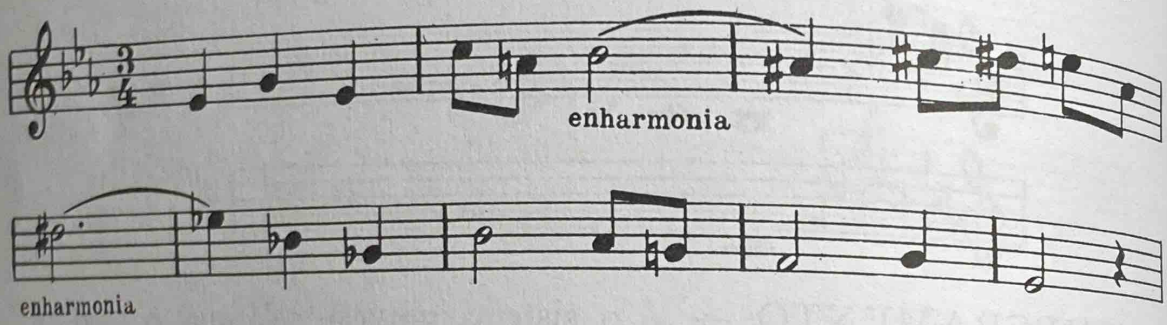
É DIATÔNICO — quando *predominam* intervalos próprios da escala *Diatônica*.



CROMÁTICO — quando *predominam* passagens *semitonais*.



ESCALAS ENHARMÔNICAS — são escalas que diferem na grafia



O gênero *diatônico* é o único dos três que se pode empregar isoladamente.

O gênero *cromático* e o *enharmônico* são usados conjuntos ao gênero diatônico.

O gênero enharmônico é usado, sobretudo, para modular a tons afastados.

Questionário — Que é enharmonia? — Que são notas enharmônicas? — Dê exemplo de uma enharmônica da nota mi sustenido. — E da nota si sustenido, etc. — Quais são as escalas enharmônicas? — Qual é a enharmônica de **lá bemol** menor? — Que é temperamento? — Que são comas? — Que são gêneros? — Quantos são os gêneros? — Qual é o gênero diatônico? — Qual é o cromático? — Qual é o enharmônico? — Qualquer dêsses gêneros podem ser empregados isoladamente? — Qual é a utilidade do gênero enharmônico?

Exercícios — a) Representar as enharmônicas das notas: do, re, mi, fa, sol, la, si;

b) Tomar as escalas diatônicas maiores e menores e abaixo de cada uma colocar sua enharmônica;

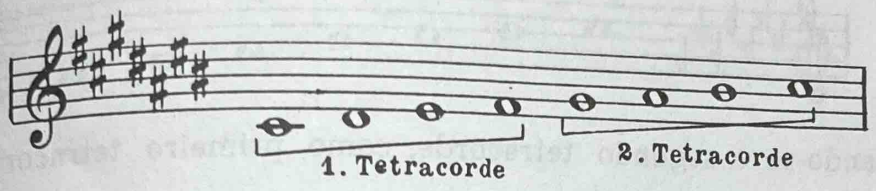
c) Indicar nos solfejos e exercícios de leitura rítmica as passagens enharmônicas;

d) Demonstrar no ditado as escalas e os intervalos enharmônicos.

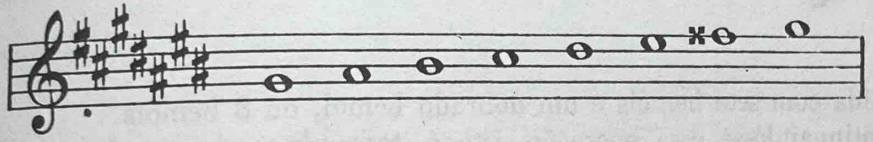
DÉCIMA NONA LIÇÃO

SUMÁRIO — Escalas diatônicas com duplos acidentes. Como vimos na nona lição, partindo da escala de Do, com uma progressão de quintas ascendentes encontramos as sete escalas constituídas com sustenidos e com uma progressão de quintas descendentes as sete escalas constituídas com bemois.

ESCALAS DIATÔNICAS CONSTITUÍDAS COM DUPLOS SUSTENIDOS — Partindo da escala ascendente de Do ♯ maior.



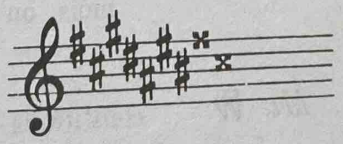
e tomando-se como tônica de uma nova escala a nota inicial do segundo tetracorde, com alteração ascendente de meio tono, no sétimo grau, teremos a escala de *Sol* ♯ *maior*.



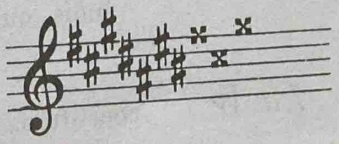
constituída com oito sustenidos, sendo um dobrado sustenido.

Continuando esta operacão, isto é, principiando-se a nova escala com a primeira nota do segundo tetracorde da escala precedentemente construída, teremos, sucessivamente, as escalas de:

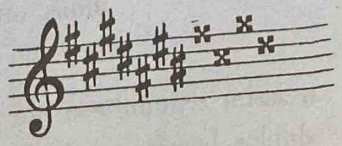
constituida com 7 sustenidos e 2 duplos ou 9 sustenidos:



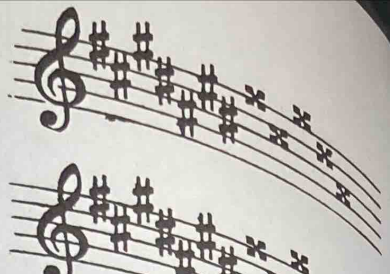
constituída com 7 sustenidos e 3 duplos ou 10 sustenidos:



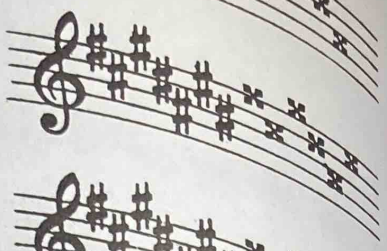
constituída com 7 sustenidos e 4 duplos ou 11 sustenidos:



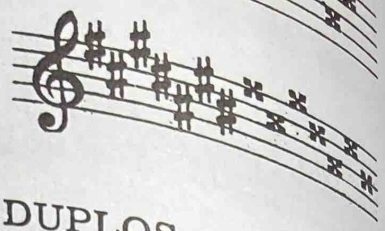
Si ♯ constituída com 7 sustenidos e 5 duplos, ou 12 sustenidos:



Fá 𝄪 constituída com 7 sustenidos e 6 duplos, ou 13 sustenidos:

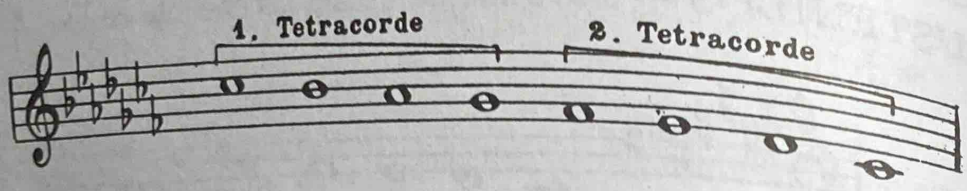


Dó 𝄪 constituída com 7 sustenidos e 7 duplos, ou 14 sustenidos:

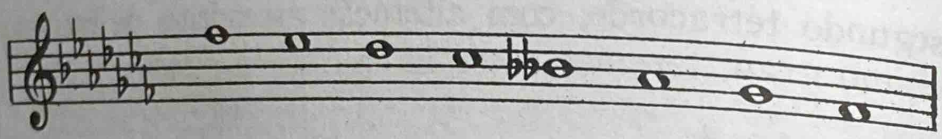


ESCALAS DIATÔNICAS CONSTITUÍDAS COM DUPLOS BEMOIS —

Partindo da escala de Dó ♭ na fórmula descendente:



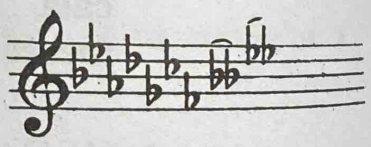
e tomando-se o segundo tetracorde, como primeiro tetracorde de uma nova escala, teremos a escala de Fá ♭ maior.



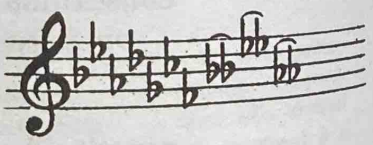
constituída com sete bemóis e um dobrado bemol, ou 8 bemóis.

Continuando-se essa operação, isto é, tomando-se como primeiro tetracorde da nova escala, o segundo tetracorde da escala precedentemente construída, teremos, sucessivamente, as escalas de:

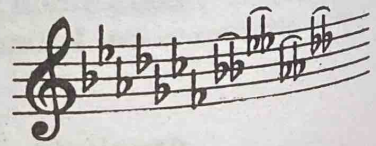
Si 𝄫 constituída com 7 bemóis e 2 duplos bemóis, ou 9 bemóis:



Mi 𝄫 constituída com 7 bemóis e 3 duplos bemóis, ou 10 bemóis:



Lá 𝄫 constituída com 7 bemóis e 4 duplos bemóis, ou 11 bemóis:



e assim seguindo-se até a escala de *Do* 𝄫 que se constitui com 7 bemóis e 7 duplos bemóis ou 14 bemóis. Predominando o último sinal de alteração que aparecer, vão prevalecendo os acidentes dobrados sôbre os simples.

AS ESCALAS COM DOBRADOS SINAIS DE ALTERAÇÃO — são sòmente usadas, algumas e muito raramente, como tonalidades secundárias, aparecendo, então, com alterações ocorrentes. O seu uso é completamente desnecessário. Indicado nas obras antigas da seguinte forma.

Questionário — Qual é o modo de achar, mediante os tetracordes, as escalas constituídas com dobrados sustenidos? — E com dobrados bemois? — Tais tonalidades são usadas como tonalidades principais?

Exercícios — a) Partindo da escala de dó sustenido, formar, mediante os tetracordes, as escalas constituídas com dobrados sustenios;

b) Partindo da escala descendente de dó bemol, formar, mediante os tetracordes, as escalas constituídas com dobrados bemóis;

c) Demonstrar, pelo ditado de escalas enharmônicas, as escalas com alterações dobradas.

SUMARIO — Intervalos considerados quanto ao gênero a que pertencem: Intervalos diatônicos, cromáticos e enharmônicos — Meneumonica para calcular intervalos cromáticos.

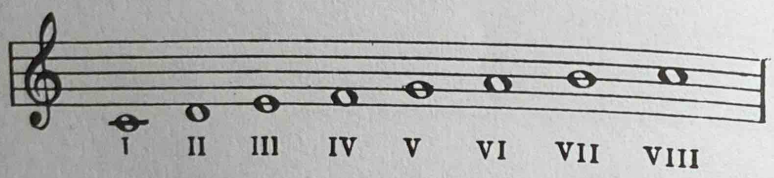
Considerando-se os intervalos quanto ao gênero a que pertencem:

classificam-se em 3 espécies: { intervalos diatônicos ” cromáticos e ” enharmônicos

INTERVALOS DIATÔNICOS — são intervalos existentes entre os graus da escala diatônica.

São diatônicos { *os intervalos Maiores,* ” ” *Menores* ” ” *justos*

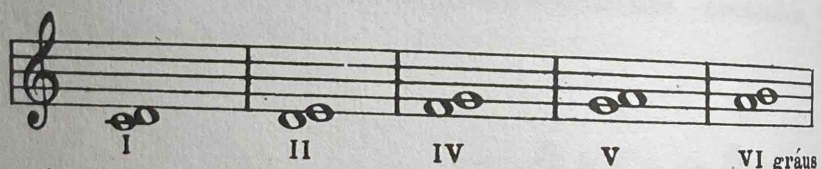
Se tomarmos uma escala diatônica



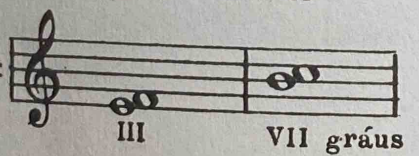
nela encontraremos os intervalos seguintes:

Cinco 2as. Maiores e duas Menores:

2.as { *Maiores* sobre o:

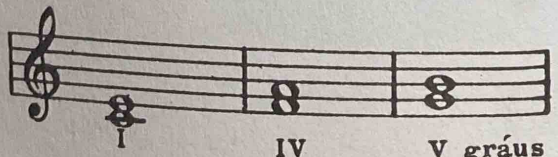


Menores sobre o:

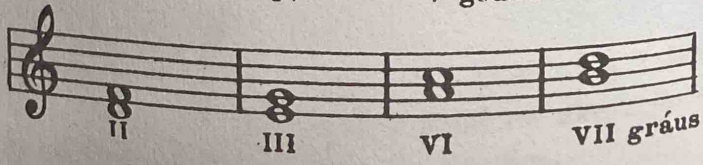


Três terças Maiores e quatro Menores:

3.as { *Maiores* sobre o:



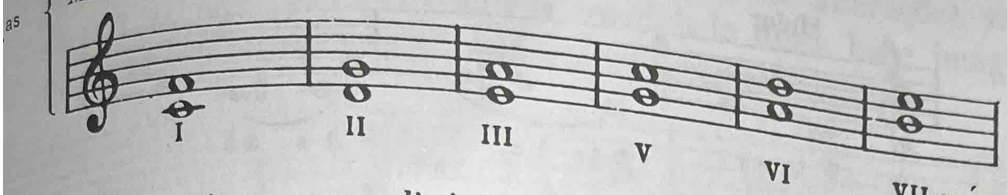
Menores sobre o:



Uma quarta aumentada e seis justas

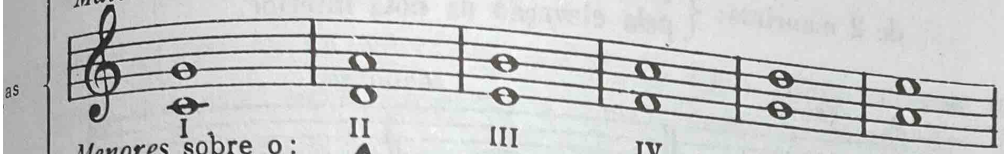
Maiores sobre o: IV gráus

Menores sobre o:

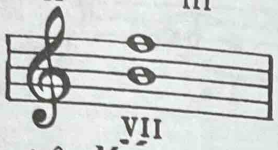


Seis quintas justas e uma diminuta

Maiores sobre o:

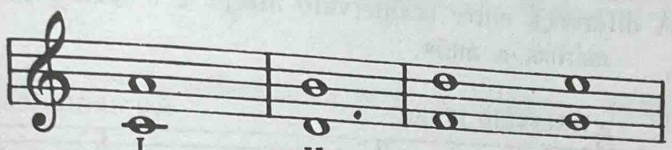


Menores sobre o:

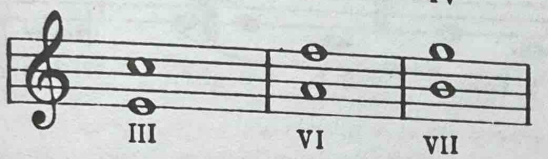


Seis sextas Maiores e três Menores:

Maiores sobre o:

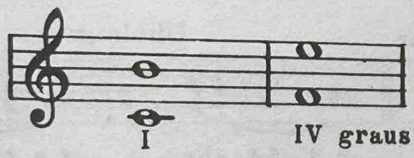


Menores sobre o:

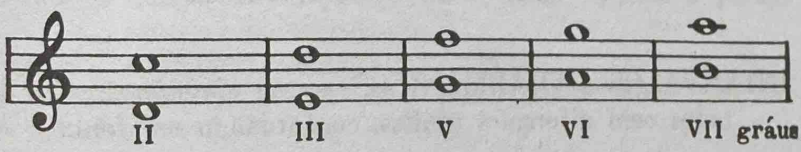


Duas sétimas Maiores e cinco Menores:

Maiores sobre o:



Menores sobre o:



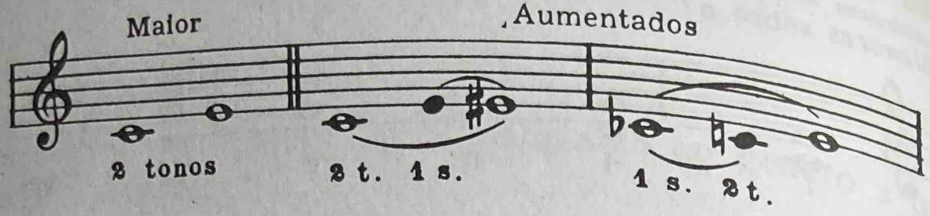
8.as *Justa* sôbre todos os graus.

INTERVALOS CROMÁTICOS — são intervalos obtidos por alterações cromáticas efetuadas nos intervalos diatônicos.

São cromáticos: { os intervalos *Aumentados* e os intervalos *Diminutos*.

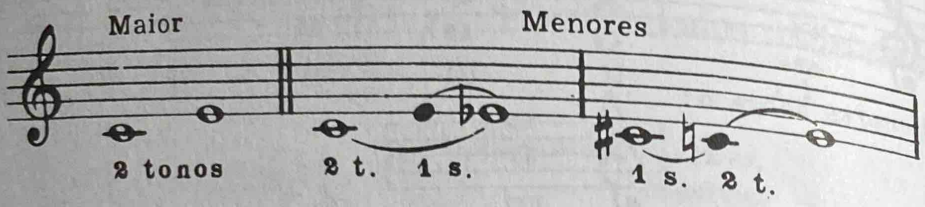
AUMENTA-SE A EXTENSÃO DE UM INTERVALO,

de 2 maneiras: { pela elevação da nota superior, ou
pelo abaixamento da nota inferior

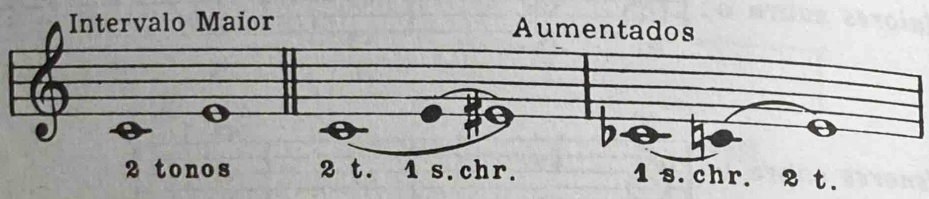


DIMINUI-SE A EXTENSÃO DE UM INTERVALO,

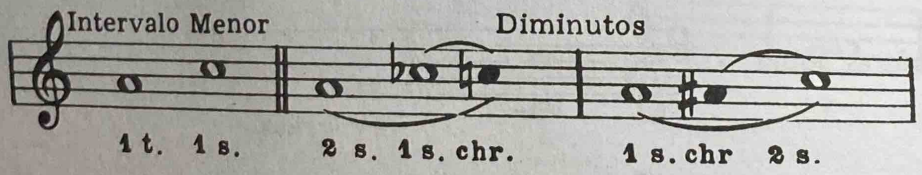
de 2 maneiras: { **pelo abaixamento da nota superior, ou**
pela elevação da nota inferior.



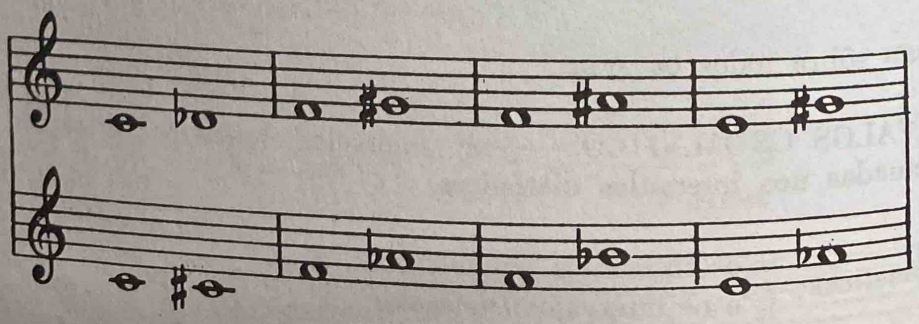
A diferença entre o intervalo *Maior* e o *Aumentado* é de meio tono cromático, a mais.



A diferenca entre o intervalo *Menor* e o *Diminuto* é de meio tono cromático, a menos.

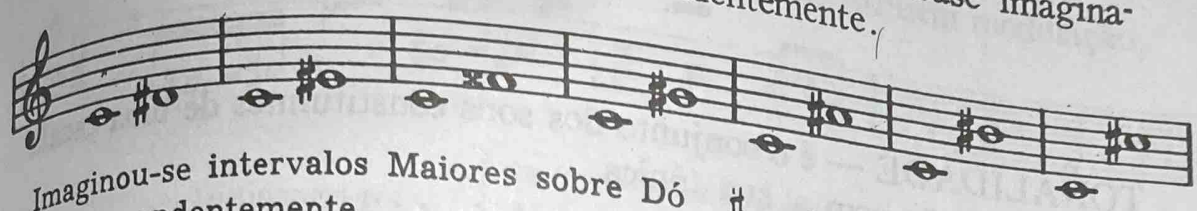


INTERVALOS ENHARMÔNICOS — ou *sinônimos*, são dois intervalos representados com diferentes grafias, concordando em fonia.



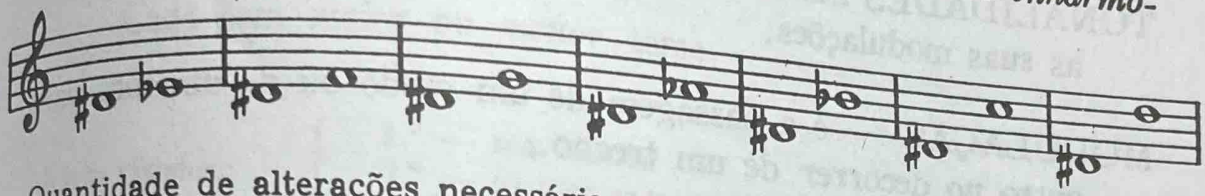
Os intervalos, como as escalas, são enharmônicos entre si.

— Intervalos aumentados — Dada a base, calcula-se a quantidade de alterações necessárias para os intervalos Maiores, com essa base alterada meio tono acima; as alterações serão as que servem para constituir a tonalidade dessa base imaginada, com o IV.o grau alterado ascendentemente.



Imaginou-se intervalos Maiores sobre Dó ♯ com o IV gráu alterado ascendentemente.

INTERVALOS DIMINUTOS — Dada uma base, acha-se a sua nota superior enharmônica; a quantidade de alterações dessa série será a que constitui a *tonalidade maior dessa nota enharmônica achada*.



Quantidade de alterações necessárias para *mi* ♭ Maior - enharmônica da base *Ré* ♯

Questionário — Em quantas espécies podemos dividir os intervalos, considerados quanto ao gênero a que pertencem? — Quais são os intervalos diatônicos? — Quais são os cromáticos? — De quantos modos podemos tornar mais extenso um intervalo? — De quantos modos podemos tornar menos extenso um intervalo? — Qual é a diferença existente entre o intervalo Maior e o intervalos aumentados — Qual é a diferença existente entre o intervalo Menor e o Diminuto? — Que são intervalos enharmônicos, Dê exemplos — Como calcular mentalmente intervalos aumentados? — E os enharmônicos?

Exercícios — a) Ditados de intervalos cromáticos e de intervalos enharmônicos;

b) Sôbre determinadas bases, formar intervalos maiores e transformá-los em aumentados, mediante a introdução de meio tono cromático em sua extensão;

c) Formar intervalos menores e transformá-los em diminutos, mediante a diminuição de meio tono cromático em sua extensão;

d) Formar intervalos aumentados e diminutos e invertê-los;

e) Dar intervalos para serem apresentados os enharmônicos correspondentes;

f) Achar os intervalos dentro dos graus da escala.

SUMARIO — Tonalidade: Tonalidade principal e tonalidades secundárias — Modulação — Meios para distinguir pela análise as tonalidades secundárias de um trecho — Tons visinhos e tons afastados — Modulação ao relativo menor — Modulação à dominante — Modulação à subdominante — Tonalidades afastadas — Modulações às tonalidades afastadas.

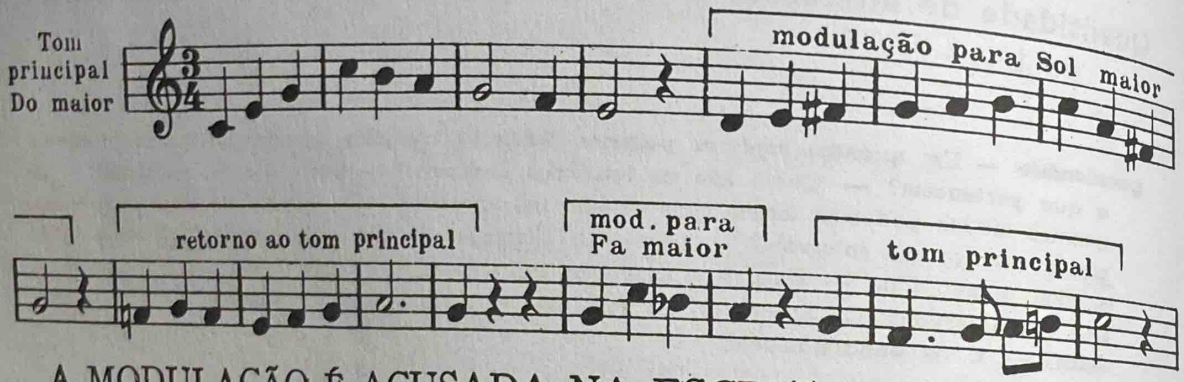
TONALIDADE — é o conjunto dos sons constituintes de uma escala em relação com a sua tônica.

Quando se distingue num trecho mais de uma tonalidade, denomina-se:

PRINCIPAL — a tonalidade predominante, e,

TONALIDADES SECUNDÁRIAS — às tonalidades em que giram as suas modulações.

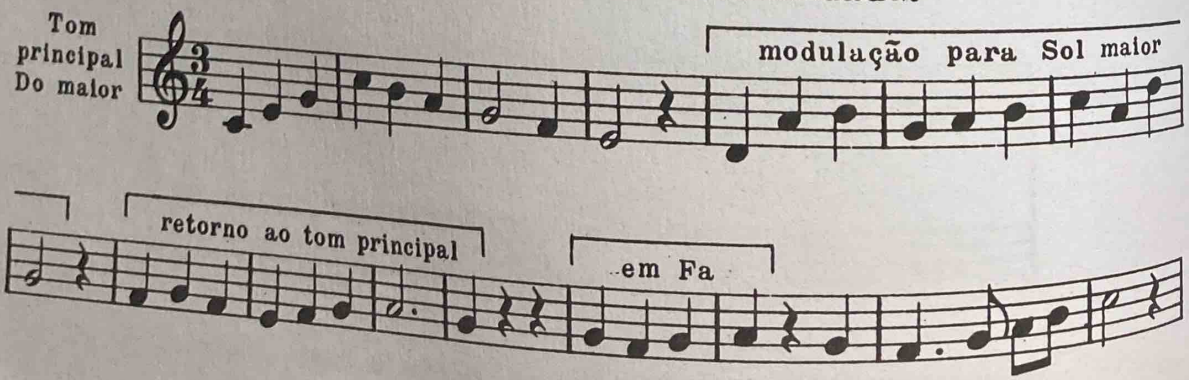
MODULAÇÃO — é a passagem de um modo ou de um tom para outro no decorrer de um trecho.



A MODULAÇÃO É ACUSADA NA ESCRITA — pelo aparecimento de uma ou mais alterações no tom principal.

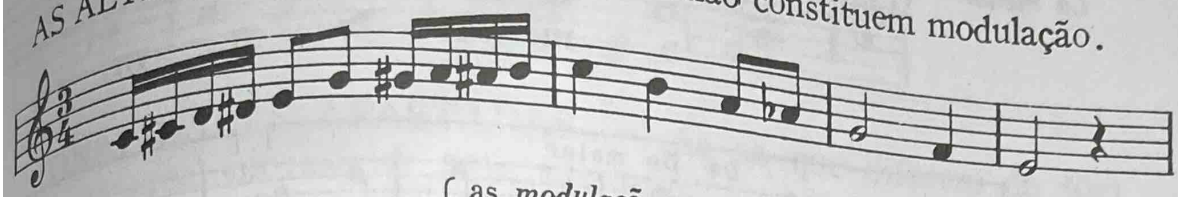
MODULA-SE com o fim de produzir variedade tonal.

MODULA-SE IGUALMENTE, sem que a parte cantante contenha alterações características de uma nova tonalidade.



NÊSTE SEGUNDO CASO — sòmente pela prática ou pela intuição musical, tornar-se-á fácil discernir as modulações; achando-se as alterações características do nôvo tom no acompanhamento torna-se necessário que se tenham noções de harmonia.

AS ALTERAÇÕES CROMÁTICAS — não constituem modulação.



Distinguem-se: { as *modulações aos tons vizinhos* e as *modulações aos tons afastados.*

TONS VIZINHOS — são os que têm a mesma armação na clave (os relativos) e os que diferem entre si por um sinal de alteração característico.

Cada tom *maior* ou *menor* tem:

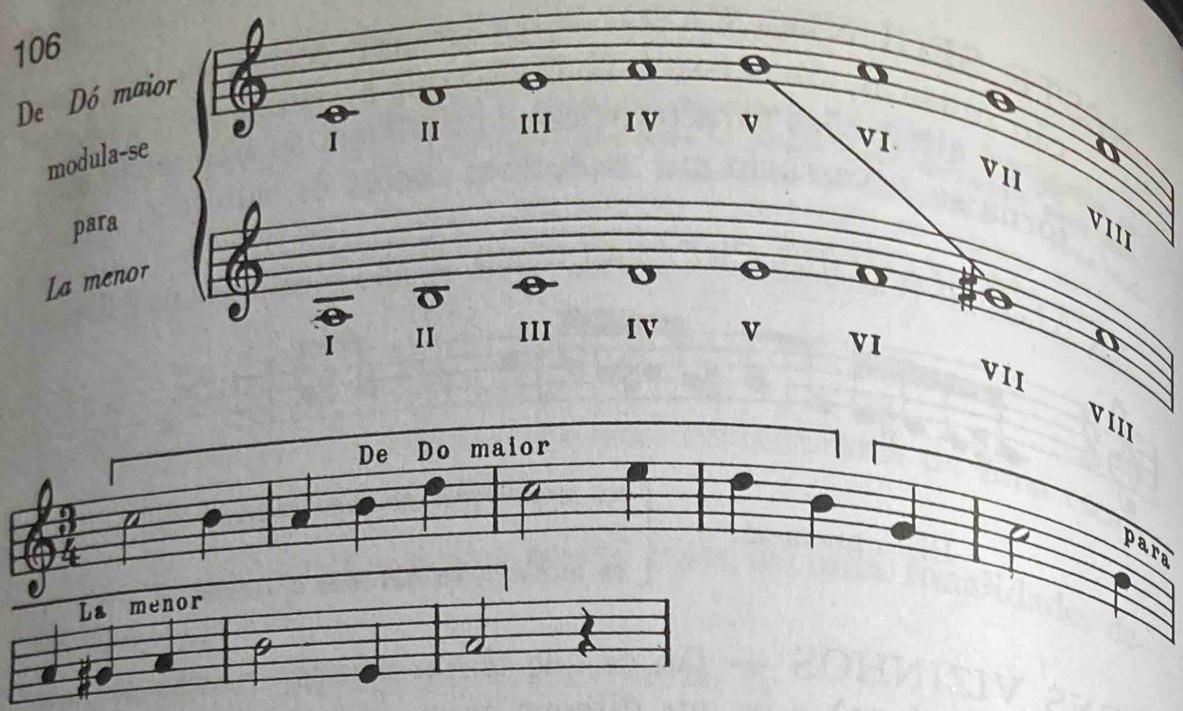
5 tons vizinhos: { 1.º — *seu relativo*; 2.º — *os tons encontrados* à sua 5.ª; 3.º — *e os relativos* dêsses 2 *tons* } *superior* e *inferior*

DO MAIOR tem como tons visinhos:
- *La menor* — seu relativo.
- *Sol maior* / *Mi menor* — com um sustenido mais.
- *Fa maior* / *Ré menor* — com um bemol mais.

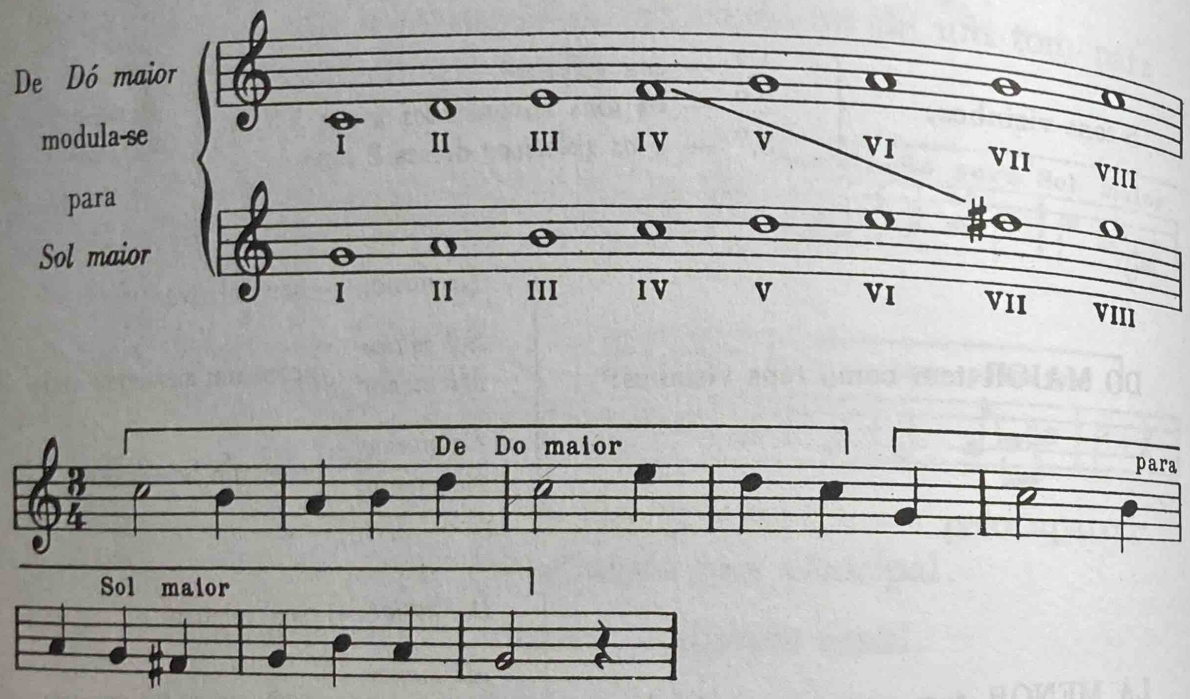
LA MENOR tem como tons vizinhos:
- *Dó maior* — seu relativo.
- *Mi menor* / *Sol maior* — com um sustenido mais.
- *Ré menor* / *Fa maior* — com um bemol mais.

A MODULAÇÃO AOS TONS VIZINHOS é determinada pelas seguintes alterações:

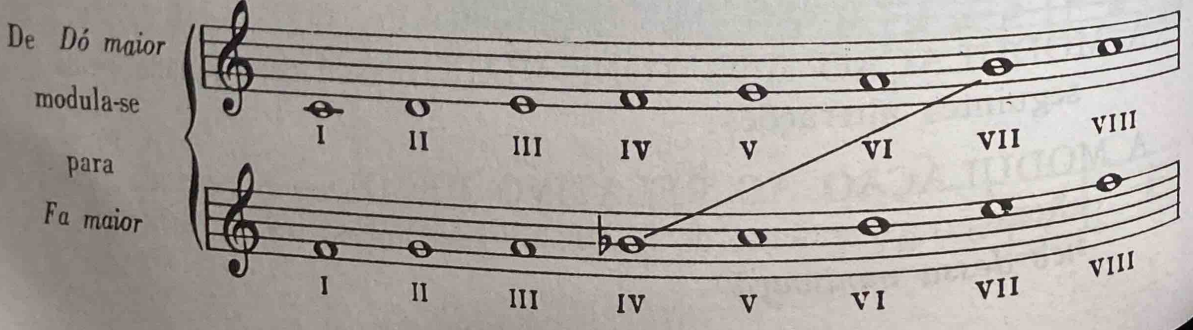
A MODULAÇÃO AO RELATIVO MENOR — é operada pela alteração ascendente do *V.o maior*: sendo êsse o *grau característico dessa modulação.*

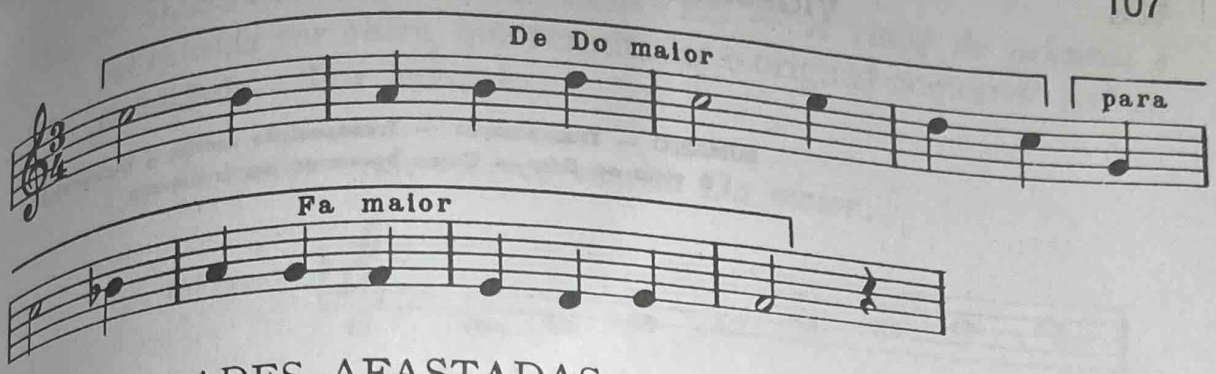


A MODULAÇÃO À DOMINANTE — é operada pela alteração ascendente do *IV.o grau* do tom principal; sendo êsse o *grau característico dessa modulação*.



A MODULAÇÃO À SUBDOMINANTE — é operada pela alteração descendente do *VII.o grau;* sendo êsse o *grau característico dessa modulação*.





TONALIDADES AFASTADAS — são as que diferem do tom principal em mais de uma alteração,

A MODULAÇÃO DOS TONS AFASTADOS É DETERMINADA — pelas alterações estranhas de muitas notas de um tom que deixamos — *Tom principal*.

Questionário — Que se entende por tonalidade? — Qual é a tonalidade principal de um trecho de música? — Quais as secundárias? — Que é modulação? — Qual é o fim da modulação? — Como se distinguem as modulações, num trecho qualquer? — As alterações cromáticas constituem modulação? — Que são tons vizinhos? — Quantos tons vizinhos tem cada tom? — Quais são os tons vizinhos de Do Maior? — Quais os de La Menor? etc., etc. — Como se opera a modulação ao relativo menor? — E ao tom da Dominante? — E ao tom da Subdominante? — Quais são os tons afastados? — Como é determinada a modulação dos tons afastados?

Exercícios — a) Ditados com modulações;

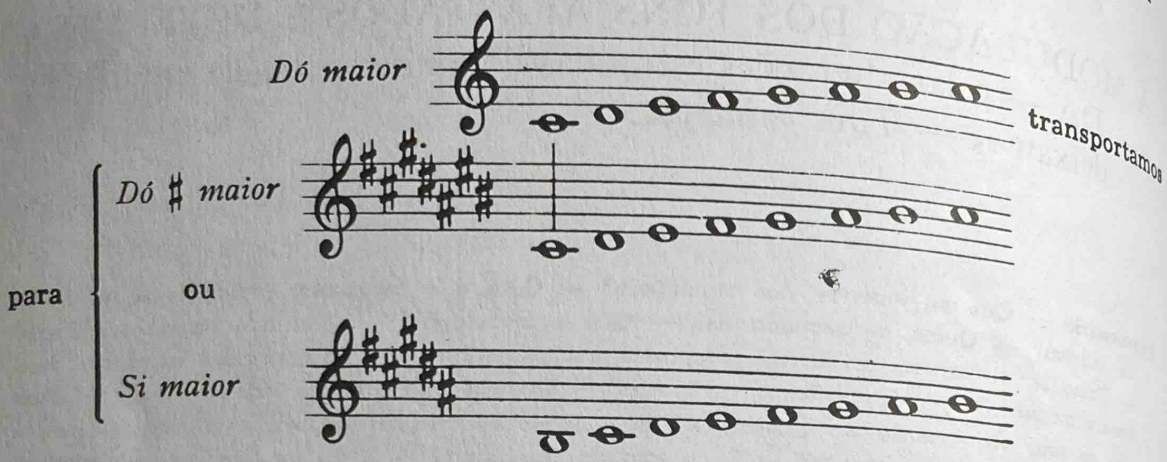
b) Dar escalas a serem alteradas com sinais de alteração ocorrentes, obtendo-se modulação;

c) Apontar nos diversos exercícios de leitura e nos solfejos, as modulações;

d) Dar trechos melódicos, a serem alterados com modulações indicadas pelo professor.

SUMARIO — Transposição — Transposição escrita e transposição à vista ou lida — Como operar-se um transporte.

TRANSPOSIÇÃO — é o ato de mudar de um para outro tom, um dado trecho de música.



Temos o transporte *escrito* e o transporte *à vista*.

TRANSPOSIÇÃO ESCRITA — é o ato de *transcrever* num tom, o que está escrito noutro tom.

TRANSPOSIÇÃO À VISTA OU LIDA — é o ato de *executar* ou *cantar* num tom, que está escrito noutro tom.

Êste transporte depende de muita prática e intuição.

PARA OPERAR-SE UM TRANSPORTE tornam-se necessárias, três condições:

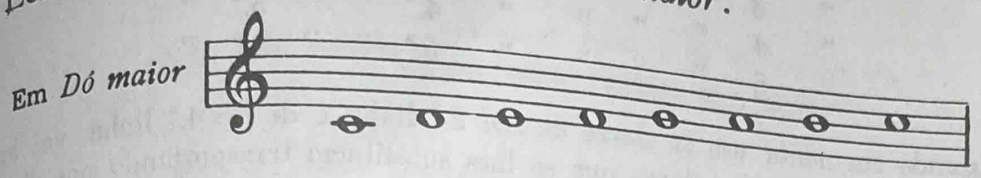
1.a — Substituição mental da clave escrita, *por uma clave fictícia*, que permita nomear as notas, dêsse nôvo tom, sem trocar a posição.

2.a — Supor essa clave armada para a nova tonalidade.

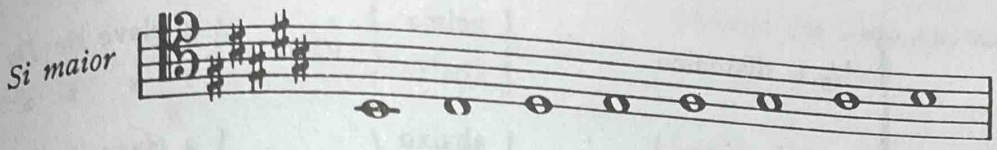
3.a — Saber de antemão, *o movimento das alterações ocorrentes*.

1.a — SUBSTITUIÇÃO DE CLAVES — *A clave do original é substituída por outra,* que permita ler o original nomeando a nova tonalidade. Por exemplo.

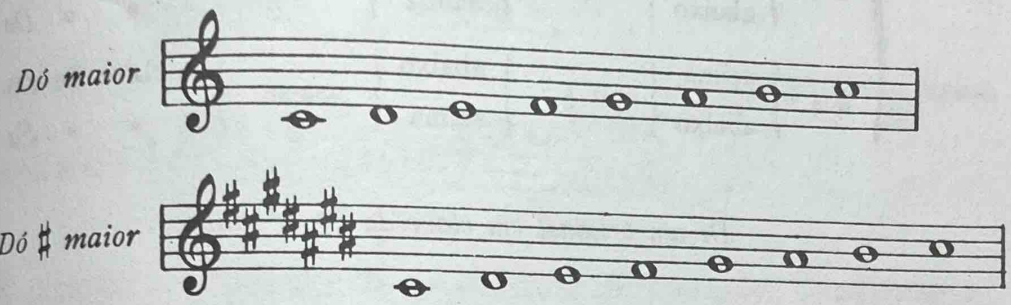
Ler *Si maior* onde estiver escrito *Do maior*.



Substituindo a clave de *Sol* 2.ª linha pela de *Dó* 4.ª linha, ler-se-á

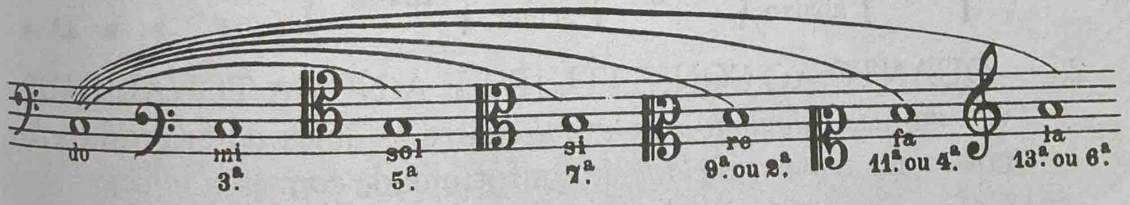


TRANSPORTANDO MEIO TONO CROMÁTICO, acima ou abaixo *não muda-se* a clave, lendo-se então na mesma clave.



QUALQUER OUTRO TRANSPORTE que não seja de meio tono cromático, requer a substituição de clave.

MODO DE SUBSTITUIR AS CLAVES PARA O TRANSPORTE — Tomando-se as claves na ordem abaixo:



acharemos a CLAVE A SUBSTITUIR-SE para a *transposição*:

Partindo-se de qualquer clave;

à sua imediata para o transp. 3.a ac. ou 6.a ab. *Dado a transportar* um trecho em clave de *Fa* 4.a linha para lermos uma 3.a acima ou uma

6.a abaixo, *substituindo-se essa clave pela sua imediata, leremos 3 notas acima ou 6 notas abaixo: assim seguindo-se:*

saltando	1 clave	para os	transp.		5.ª	ac. ou	4.ª	ab.
,,	2 claves	,,	,,	,,	7.ª	,, ,,	2.ª	,,
,,	3 ,,	,,	,,	,,	2.ª	,, ,,	7.ª	,,
,,	4 ,,	,,	,,	,,	4.ª	,, ,,	5.ª	,,
,,	5 ,,	,,	,,	,,	6.ª	,, ,,	3.ª	,,

Estando em maior uso as claves de *Sol* 2.ª linha e de *Fa* 4.ª linha, vai aqui uma demonstração das claves que se lhes substituem transportando nos diversos intervalos:

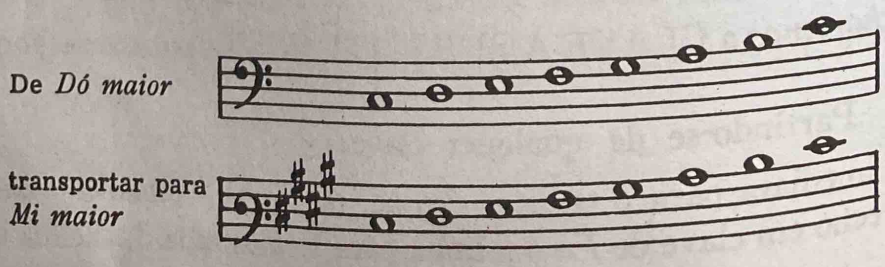
De um original em clave de SOL 2.ª linha

para transportar-se									
½ t. diatonico			acima / abaixo	usa-se	a clave de *Do*	3.ª	linha
					» » » »	4.ª	»
á 2.ª	acima / abaixo	ou 7.ª	abaixo / acima	usa-se	a clave de *Do*	3.ª	linha
					» » » »	4.ª	»
á 3.ª	acima / abaixo	ou 6.ª	abaixo / acima	usa-se	a clave de *Fa*	4.ª	linha
					» » » *Do*	1.ª	»
á 4.ª	acima / abaixo	ou 5.ª	abaixo / acima	usa-se	a clave de *Do*	2.ª	linha
					» » » *Fa*	3.ª	»

De um original em clave de Fa 4.ª linha

para transportar-se									
½ t. diatonico			acima / abaixo	usa-se	a clave de *Do*	2.ª	linha
					» » » »	3.ª	»
á 2.ª	acima / abaixo	ou 7.ª	abaixo / acima	usa-se	a clave de *Do*	2.ª	linha
					» » » »	3.ª	»
á 3.ª	acima / abaixo	ou 6.ª	abaixo / acima	usa-se	a clave de *Fa*	3.ª	linha
					» » » *Sol*	2.ª	»
á 4.ª	acima / abaixo	ou 5.ª	abaixo / acima	usa-se	a clave de *Do*	1.ª	linha
					» » » »	4.ª	»

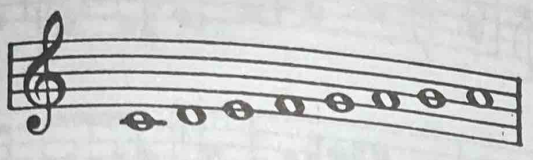
2.a — QUANTO AO CONSTITUIR-SE A NOVA TONALIDADE — *Uma vez calculado o intervalo* entre a tônica do original e a do nôvo tom, *arma-se a clave* de conformidade com essa tônica.



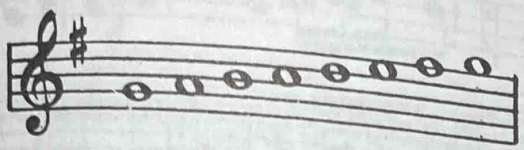
3.a — O MOVIMENTO DAS ALTERAÇÕES OCORRENTES — está ligado à teoria das quintas ascendentes e descendentes que estudamos ao formar as escalas diatônicas; êle pode ser *ascendente* ou *descendente*, *prevendo* 4 casos diferentes:

No 1.º caso — o novo tom difere: { em *maior número de sustenidos*, ou em *menor número de bemóis*.

De *Dó maior*

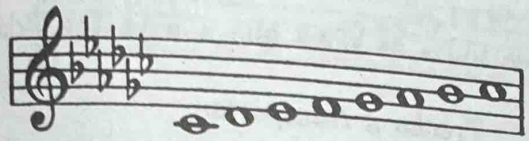


transportando-se para *Sol maior*

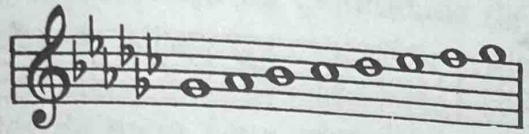


teremos um sustenido mais

De *Dó ♭ maior*



transportando-se para *Sol ♭ maior*



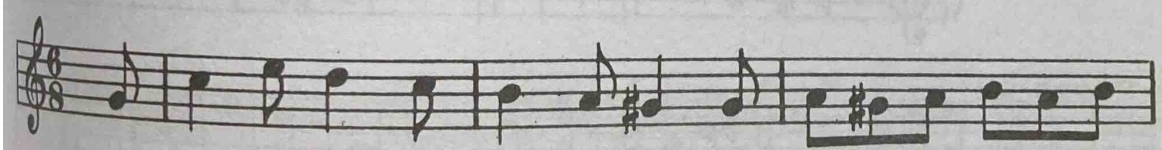
teremos um bemol menos

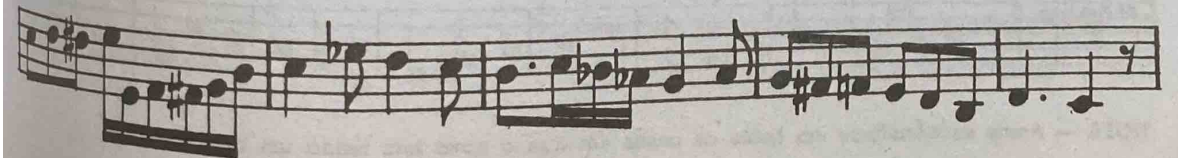
NESSE CASO a diferença na quantidade de aterações constituintes entre dois tons, prescreve: *quantas* e *quais notas*, (tomadas na ordem dos sustenidos, 5.as ascendentes) *serão lidas com alteração ascendente de meio tono cromático*.

lendo-se então os:

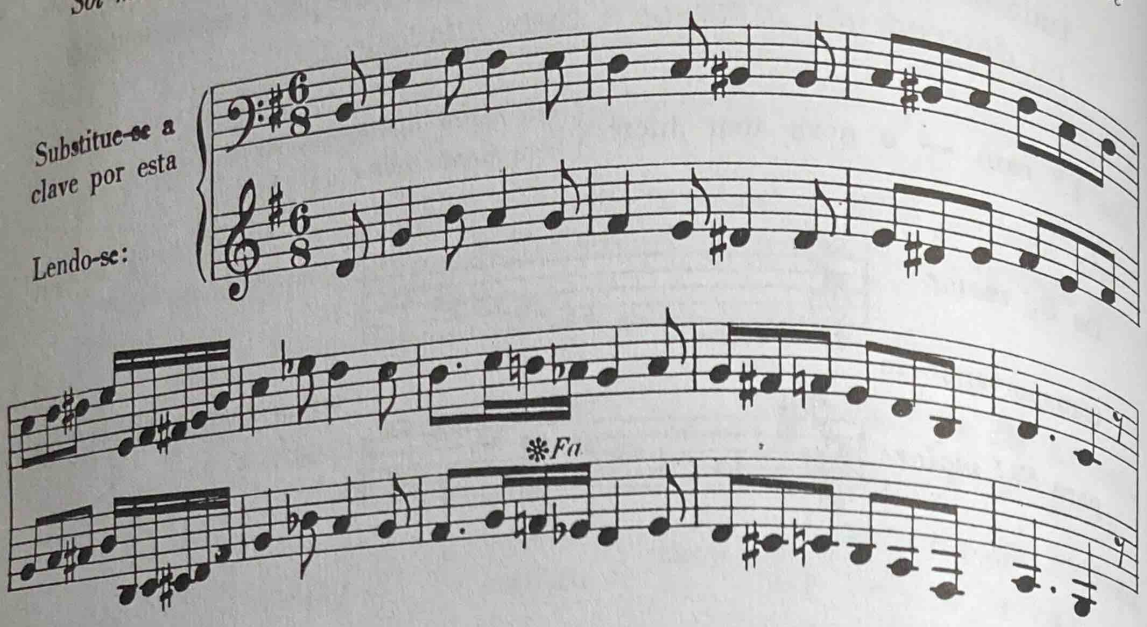
♭♭	como se fossem	♭			si com essas alterações se acharem em *menor número de sustenidos*.
♭	»	»	»	♮	
♮	»	»	»	♯	
♯	»	»	»	𝄪	

Trecho a transportar:



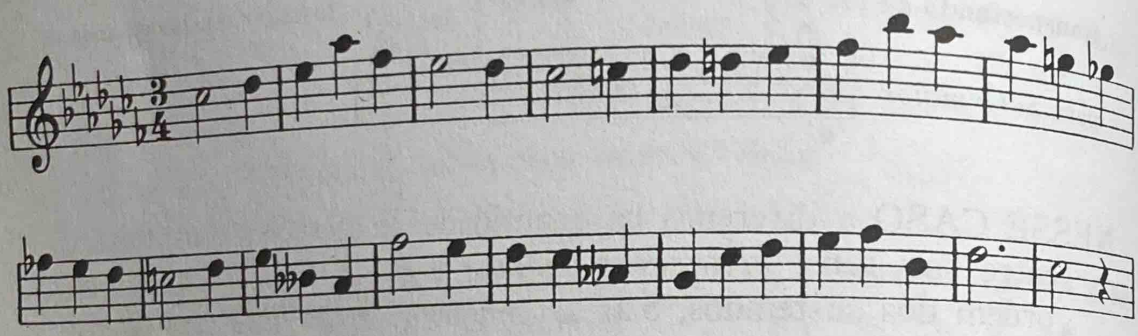


Transportado para *Sol maior*: { teremos *um sustenido mais;* tomando-se na ordem dos sustenidos a nota *Fa* que será *lida com alteração ascendente* de meio tono cromático.

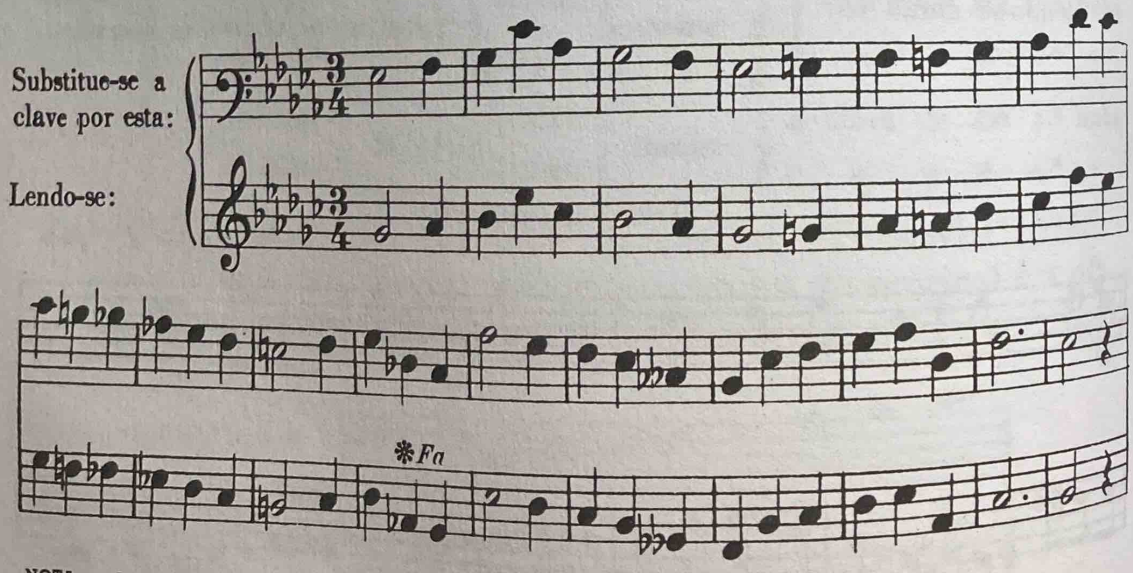


NOTA — Assim sucedendo-se tôdas as vêzes que a nova tonalidade tenha um sustenido mais.

Trecho à transportar:



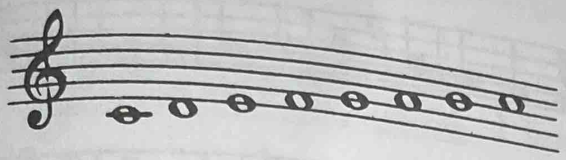
Transportando-se para sol bemol maior { teremos *um bemol menos;* tomando-se na ordem dos sustenidos a nota *Fa,* que será *lida com alteração ascendente* de meio tono cromático.



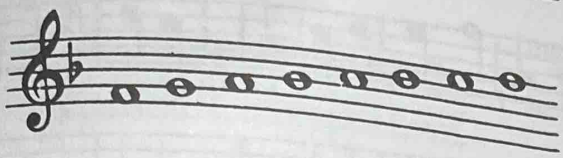
NOTA — Assim sucedendo-se em todos os casos em que o novo tom tenha um bemol menos.

No 2.º caso — O novo tom difere: { em *maior número de bemóis*, ou em *menor número de sustenidos*.

De *Dó maior*



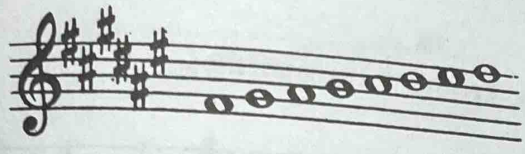
transportando-se para *Fa maior*



bemol mais teremos um

De *Dó ♯ maior*

transportando-se para *Fá ♯ maior*

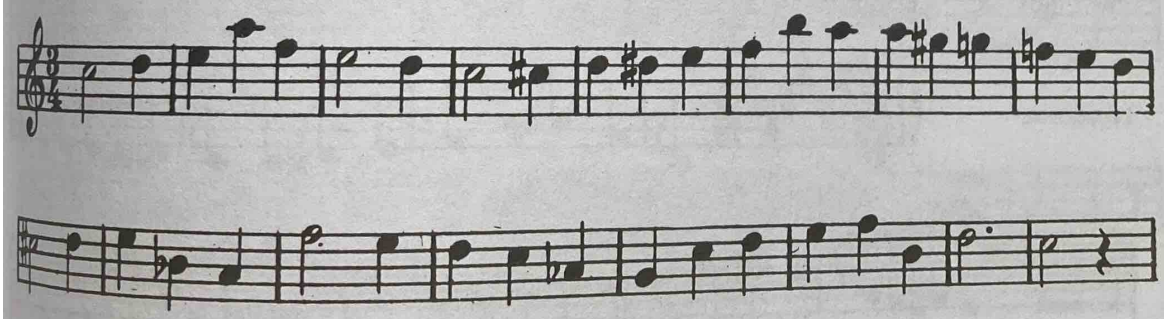


teremos um sustenido menos

NESSE CASO a diferença na quantidade de alterações constituintes entre dois tons, prescreve: *quantas* e *quais notas*, (tomadas na ordem dos bemóis, 5.as descendentes) *serão lidas com alterações descendentes de meio tono* cromático.

lendo-se então os: { 𝄪 como se fossem ♯ ; ♯ » » » ♮ ; ♮ » » » ♭ ; ♭ » » » 𝄫 } Si com essas alterações se acharem alterados as ditas notas

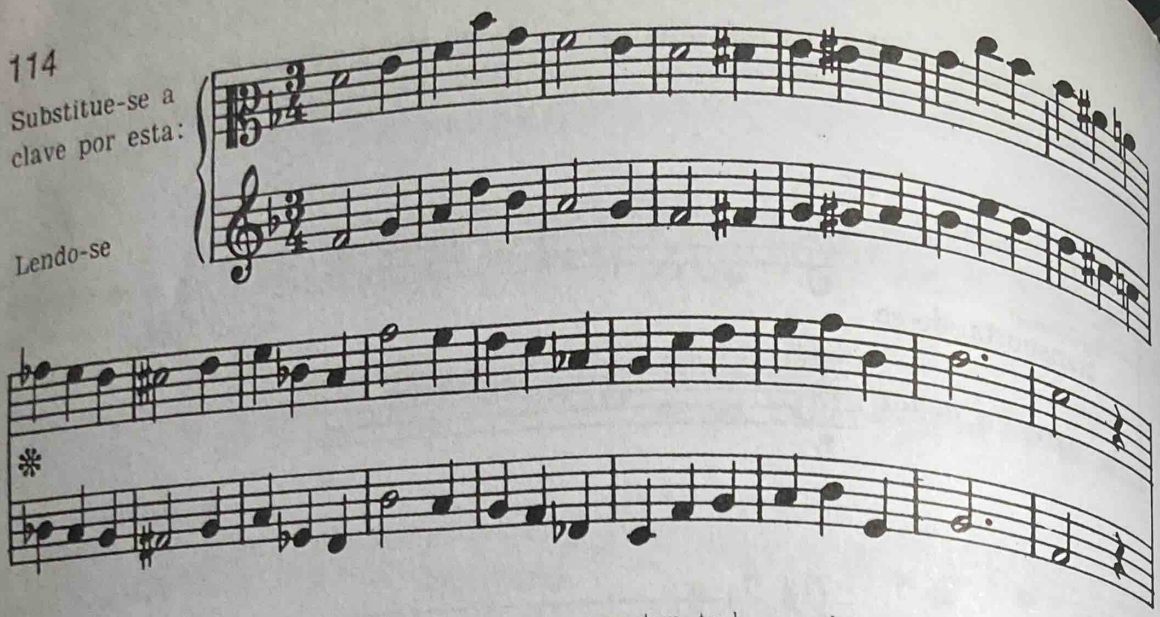
Trecho à transportar:



Transportado para *Fa maior* { teremos *um bemol mais*, tomando-se na ordem dos bemóis a nota *Si*, que será *lida com alteração descendente* de meio tono cromático

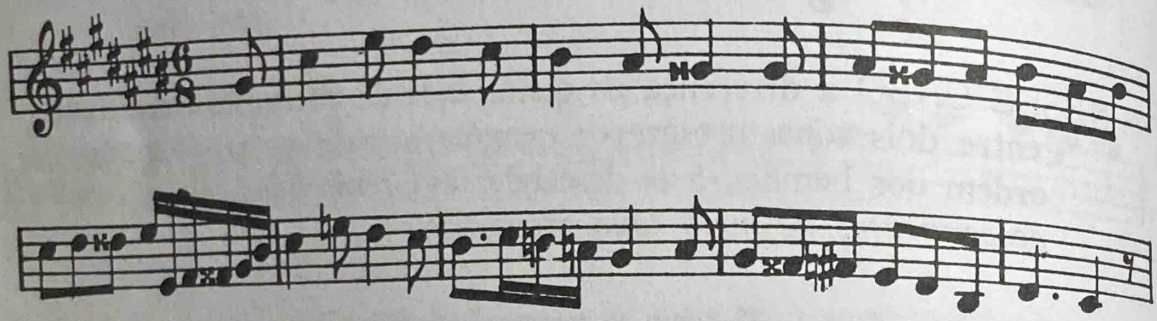
Substitue-se a clave por esta:

Lendo-se



NOTA — Assim sucedendo-se tôdas as vêzes que o novo tom tenha um bemol mais.

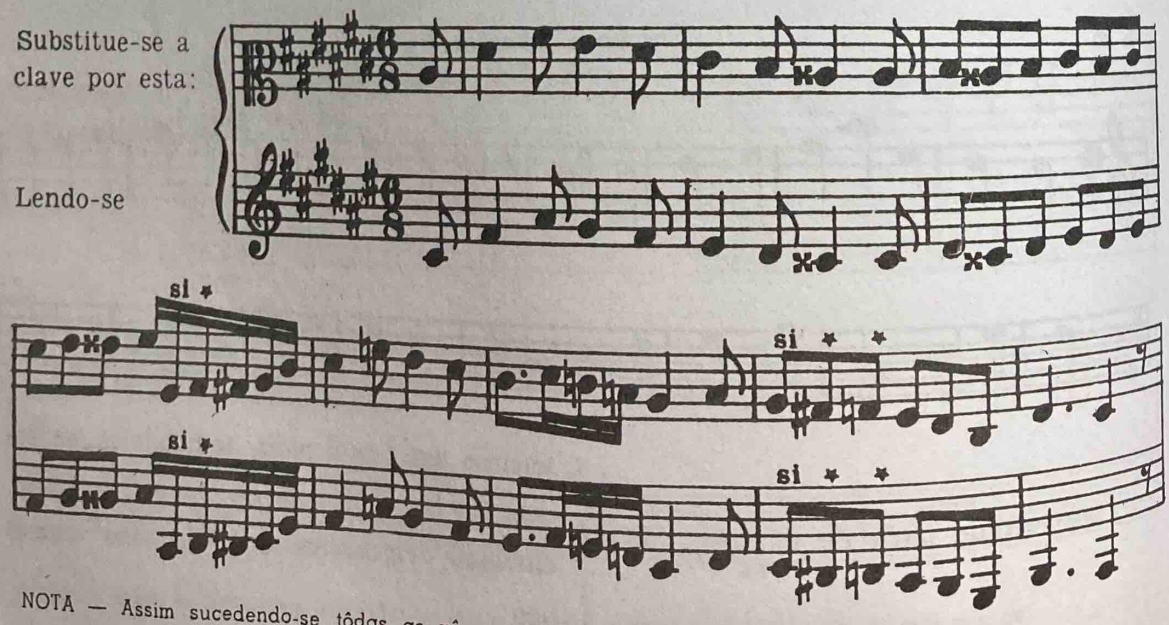
Trecho à transportar:



Transportado para *Fá ♯ maior:* { teremos **um sustenido a menos,** tomando-se na ordem dos bemois, a nota **Si, que será lida** com **alteração descendente** de meio tono cromático.

Substitue-se a clave por esta:

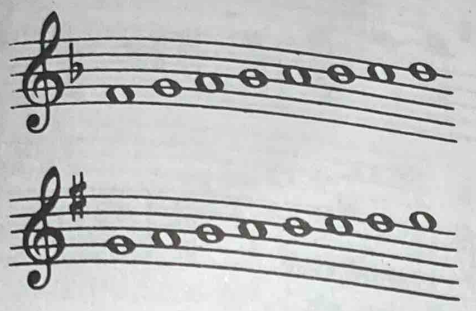
Lendo-se



NOTA — Assim sucedendo-se tôdas as vêzes que o novo tom tenha um sustenido menos.

No 3.º CASO — *O novo tom constituído com sustenidos, e o original constituído com bemóis.*

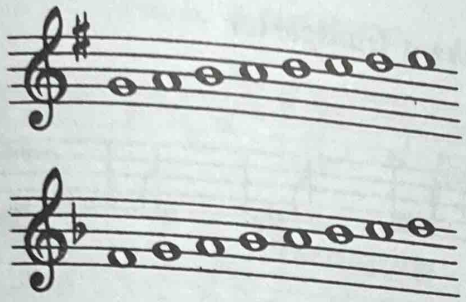
De Fa maior transportando-se para *Sol maior*



1 bemol mais 1 sustenido = 2 acidentes

ou inversamente { *novo tom com bemóis, e, o original com sustenidos.*

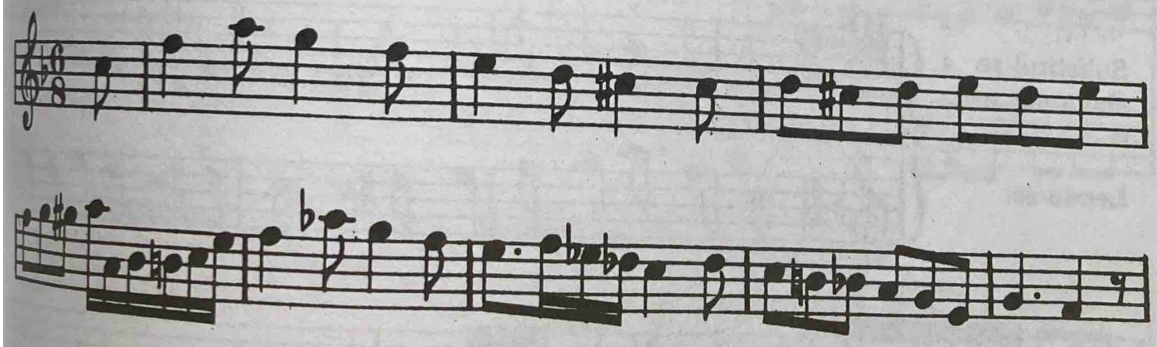
De Sol maior transportando-se para *Fa maior*



1 sustenido mais 1 bemol = 2 acidentes

NESSE CASO — *Soma-se o número de alterações fixas* do original com as do nôvo tom. O total será a quantidade de notas a alterar-se: ascendentemente, quando o nôvo tom seja de sustenidos, como no 1.o CASO; descendentemente, quando a nova tonalidade pertença aos bemóis, como no 2.o CASO.

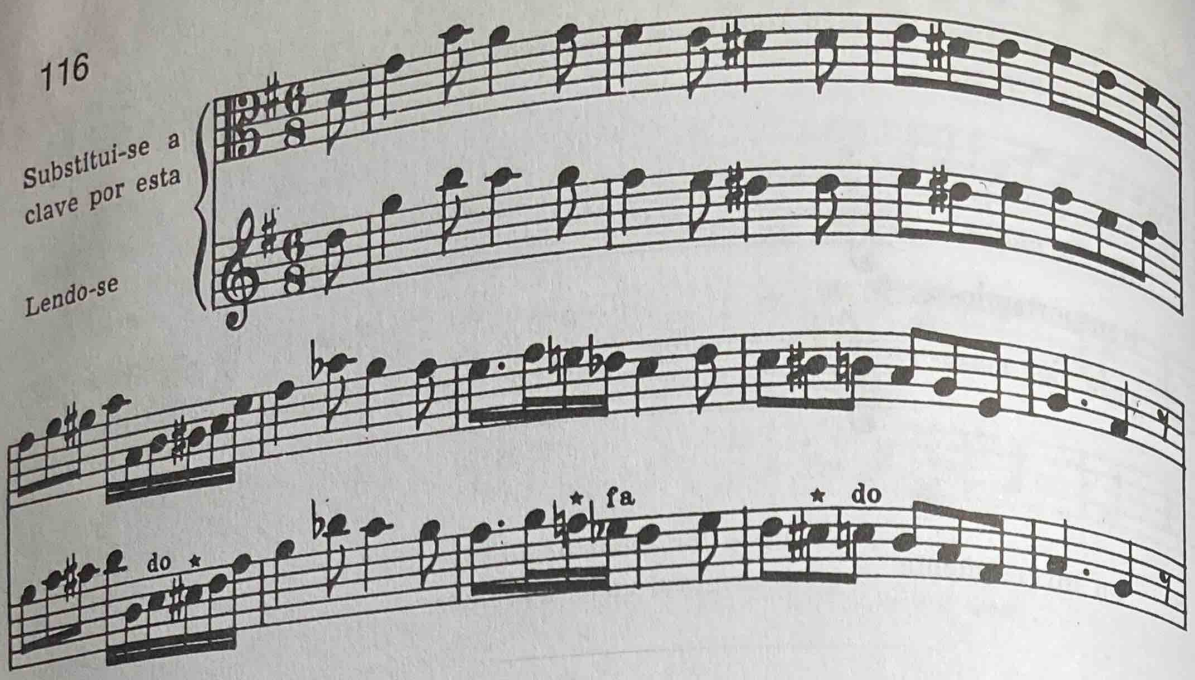
Trecho a transportar:



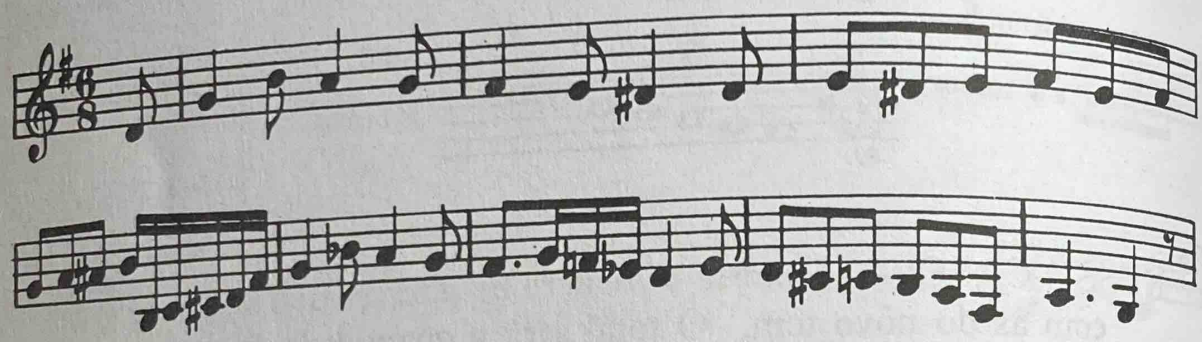
Transportado para *Sol maior, teremos:*

Original — com um bemol.

Novo tom — com um sustenido; 2 notas que serão tomadas na ordem dos *Sustenidos* (*Fa-Do*) a serem-se com alteração ascendente.



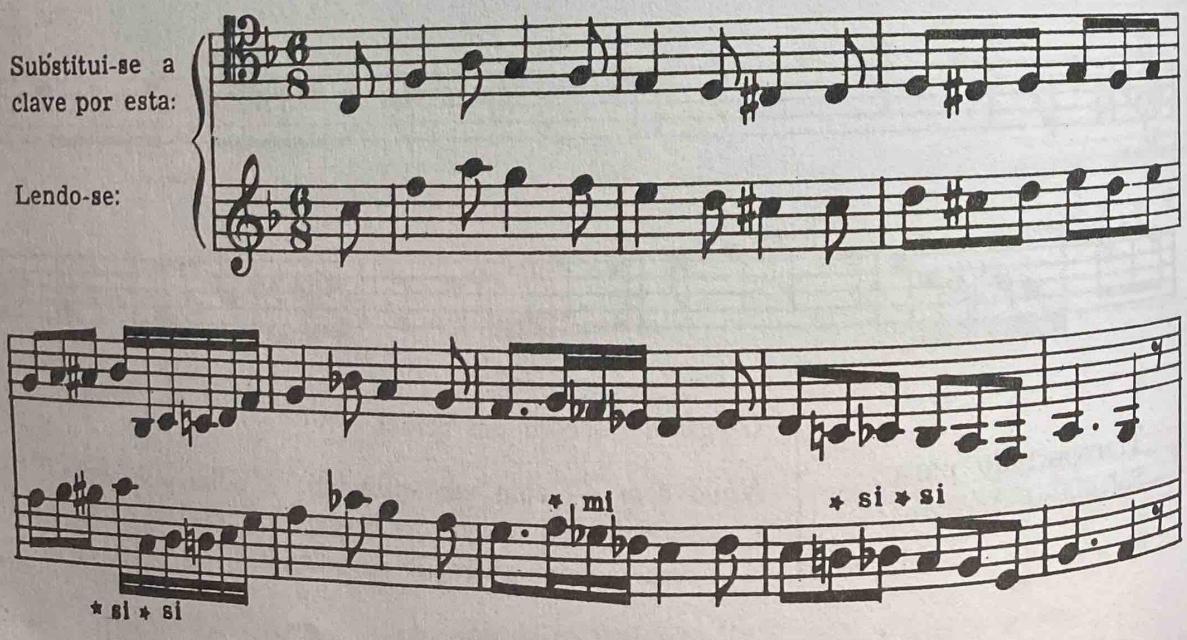
Trecho a transportar



Transportado para *Fá maior*, teremos

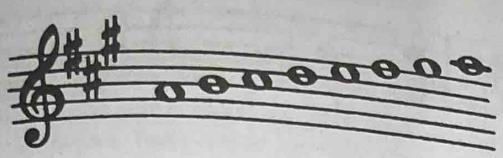
Original - com um sustenido.

Novo tom - com 1 bemol = 2 notas tomadas na ordem dos *Bemóis (Si-Mi)* a serem lidas com alteração descendente.



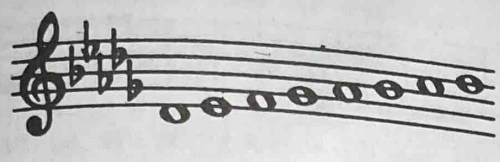
No 4.o CASO — O total da adição *dando número superior a sete.*

De Lá maior — 3 sustenidos



transportando-se

para Ré ♭ maior — 5 bemóis

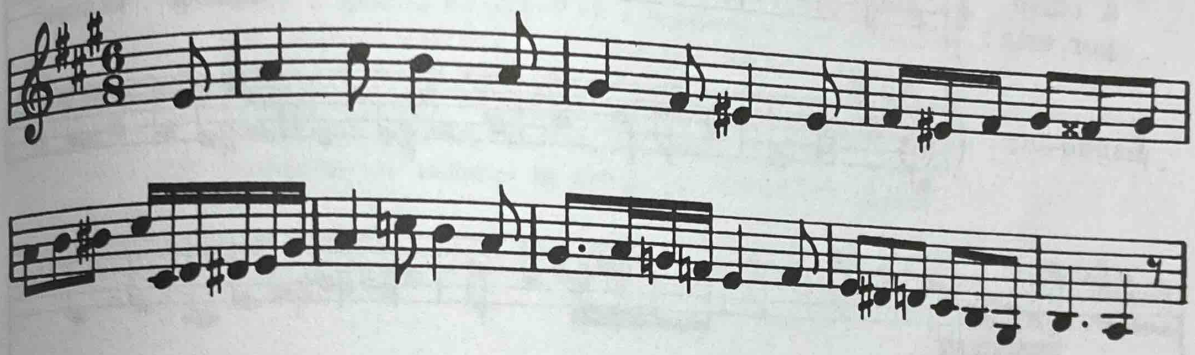


mais

= 8 - 7 = 1 acidente a mais.

NESSE 4.o CASO — *Dando o total da adição o número superior a 7*, eleve-se de dois meios tonos cromáticos o excedente (predominando a ordem ascendente) quando a nova tonalidade é constituída com sustenidos; abaixe-se de dois meios tonos o excedente, no caso contrário (predominando a ordem descendente).

Trecho à transportar:



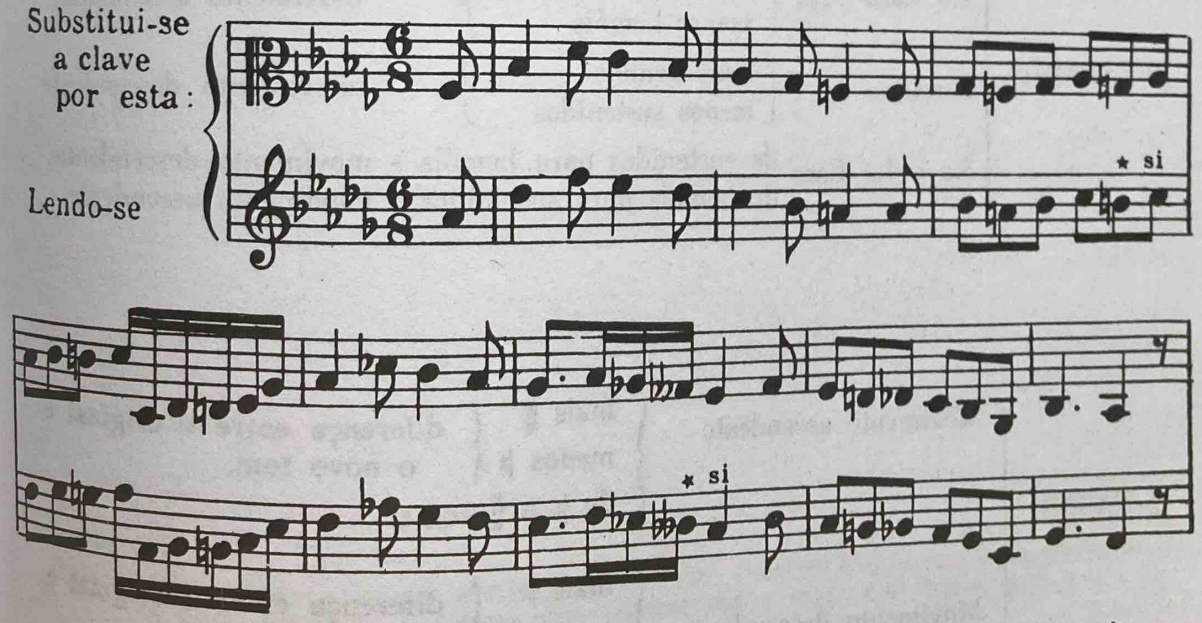
Transportado para *Ré ♭ maior*, teremos:

Original — 3 sustenidos.

Novo tom — 5 bemóis = 8 acid.; 7 notas tomadas na ordem dos bemóis *Si, Mi,* etc. abaixando-se *Si*, 2½ tonos cromáticos.

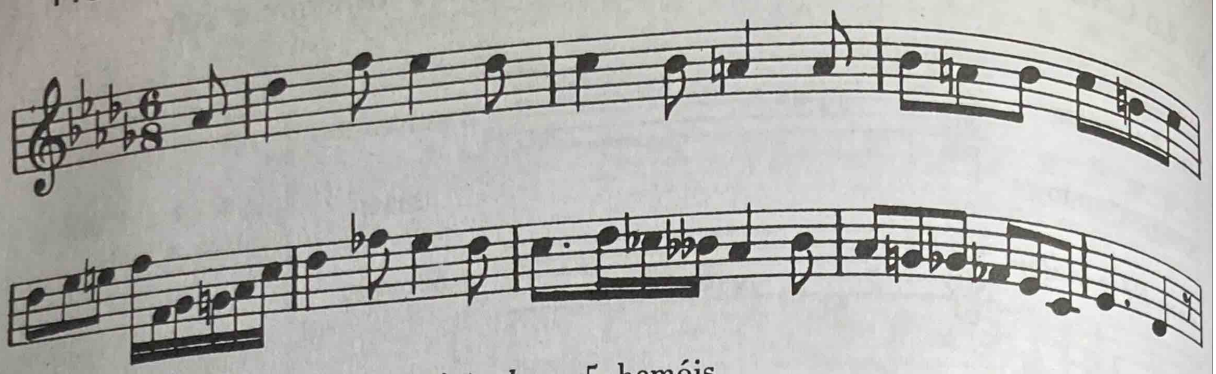
Substitui-se a clave por esta:

Lendo-se



NOTA — Nêsse 4.o caso participam do movimento de meio tono cromático tôdas as notas, havendo movimento de 2 meios tonos nas excedentes de 7.

Trecho a transportar

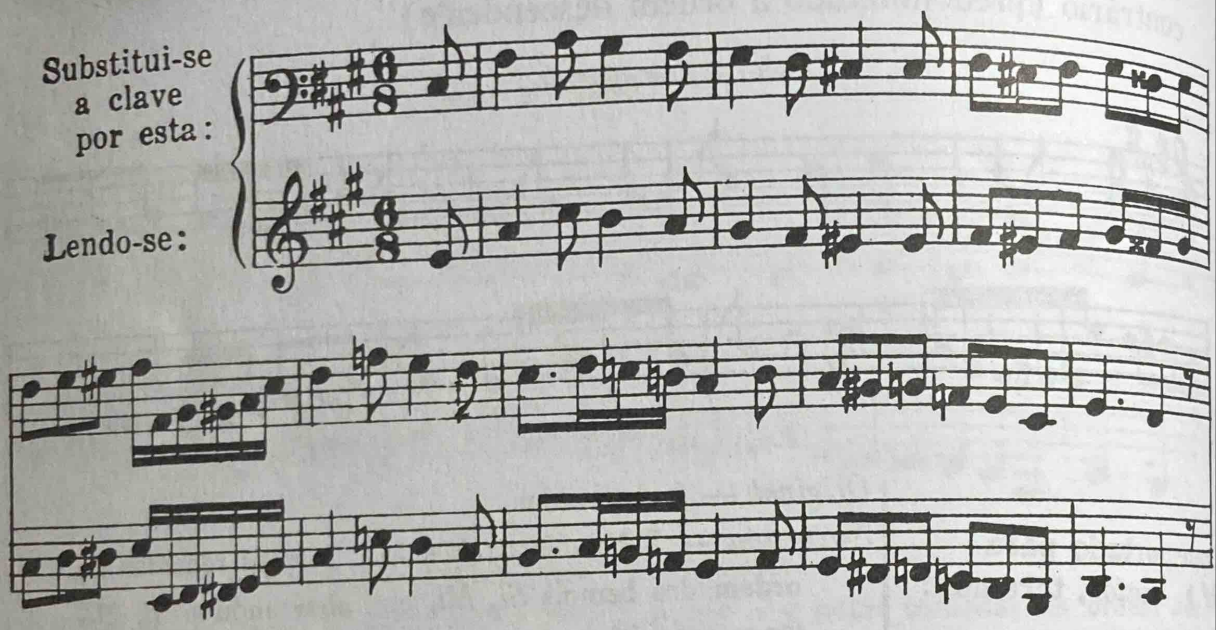


Transportado para *La maior*, teremos:

Original — 5 bemóis,
Novo tom — 3 sustenidos = 8 acid.; 7 notas tomadas na ordem dos sustenidos (*Fa*, *Dó*, etc.) elevando-se *Fa*, 2½ tonos cromáticos.

Substitui-se a clave por esta:

Lendo-se:



RESUMO:

- 1.o Caso .... { mais sustenidos / menos bemóis } — movimento ascendente.
- 2.o Caso .... { mais bemóis / menos sustenidos } — movimento descendente
- 3.o e 4.o Caso — de sustenidos para bemóis - movimento descendente. / de bemois para sustenidos - movimento ascendente.

2 CASOS

- Movimento ascendente — **mais ♯ / menos ♭** } **diferença entre o original e o novo tom.** — **de ♭ a ♯ soma.**
- Movimento descendente — **mais ♭ / menos ♯** } **diferença entre o original e o novo tom.** — **de ♯ a ♭ soma.**

Questionário — Que se entende por transposição? — Que significa transporte escrito? — E transporte à vista? — Como se opera um transporte? — Qual é o transporte que não requer mudança de clave? — Qual é o modo de achar a clave para o transporte? — Como pode ser o movimento das alterações ocorrentes na transposição? — Em quantos casos podemos subdividir o movimento das alterações ocorrentes? — Qual é o primeiro caso? — Que prescreve a diferença de alterações constituintes entre os dois tons? — Qual é o segundo caso? — Que prescreve a diferença de acidentes fixos entre os dois tons? — Qual é o terceiro caso? — Que indica o total da soma das alterações fixas dos dois tons? — Qual é o quarto caso? — Quando o total da soma der o número superior a sete, como se procederá com o excedente?

Exercícios — a) Tomar o trecho da página 111 e transportá-lo para as tonalidades de SOL, RE, LA, MI, SI, FA sust. e DO sust. maiores (1º caso);

b) Tomar o ex. da página 112 e transportá-lo para as tonalidades de SOL bemol, RE bemol, LA bemol, MI bemol, Si bemol e FA maiores (1º caso);

c) Tomar o ex. da página 113 e transportá-lo para as tonalidades de FA, SI bemol, MI bemol, LA bemol, RE bemol, SOL bemol, e DO bemol, maiores (2º caso);

d) Tomar o exemplo da página 114 e transportá-lo para as tonalidades de FA sustenido, SI, MI, LA, RE, SOL e DO maiores. (2º caso);

e) Tomar o exemplo da página 115 e transportá-lo para as tonalidades de SOL, RE, LA, MI, SI e FA sustenidos maiores. (3º caso);

f) Tomar o exemplo da página 116 e transportá-lo para as tonalidades de FA, SI bemol, MI bemol, LA bemol, RE bemol e SOL bemol maiores. (3º caso);

g) Tomar o exemplo da página 116 e transportá-lo para as tonalidades de DO bemol, e o trecho da página 117 para RE bemol, SOL bem l e DO bemol maior. (4º caso);

h) Tomar o exemplo da página 115 e transportá-lo para a tonalidade de DO sustenido e o trecho da página 118 para as tonalidades de LA, MI, FA sustenido e DO sustenido maiores. (4º caso);

i) Transportar as melodias do Método de FORINO (Ed. Ricordi).

NOTA — Não deverá o estudante passar a um novo caso enquanto não desenvolver com segurança o caso antecedente. Comece primeiramente com o transportar escalas diatônicas e em seguida escalas cromáticas, antes de começar o transporte de melodias. Isso, naturalmente, para os que achem dificultoso.

SUMARIO — Ornamentos — Apogiaturas: longa, breve (simples e dobrada) — Flatte — Portamento — Trinado — Mordente — Grupeto — Notas glisadas ou Flatté — Tirata ou Floreios.

ORNAMENTOS — ou artifícios melódicos são notas estranhas à harmonia integrante de uma melodia. Êles têm a faculdade de unir entre si as notas essenciais.

Podemos considerá-los sob dois aspectos: como notas estranhas aos acordes — Aspecto harmônico; como notas acessórias de uma melodia — Aspecto melódico.

SOB PONTO DE VISTA HARMÔNICO — abrangem oito espécies diferentes: Notas de passagem, Notas de bordadura, Apogiaturas, Antecipações, Síncopes, Portamento, Mordente e Grupeto.

SOB PONTO DE VISTA MELÓDICO — abrangem oito espécies diferentes: Apogiatura, Portamento, Trinado, Mordente, Grupeto, Notas Glisadas ou Flatte, Arpejo e Tirata ou Floreios.

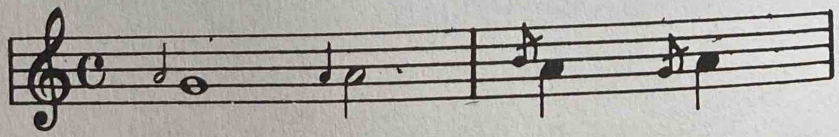
Tratarei aqui sob ponto de vista melódico.

Os ornamentos são grafados por pequenas figuras ou por sinais convencionados pelo uso.

APOGIATURA

Apogiatura é uma pequena nota colocada ao lado na nota principal. (*)

Há duas espécies { a apogiatura longa e a apogiatura breve

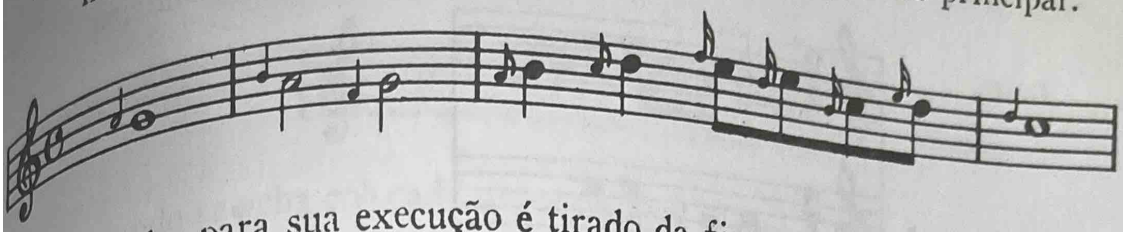


Longas Breves

(*) No desenvolvimento desta lição chamarei:

Nota principal — a que divide o seu valor com o ornamento, e **Notas de passagem** — as notas de ornamento.

APOGIATURA LONGA — é uma pequena nota de valor geralmente sucessivamente inferior, colocada antes da nota principal.

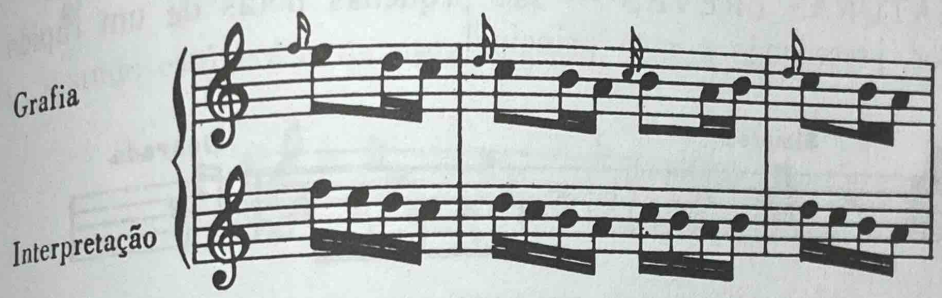


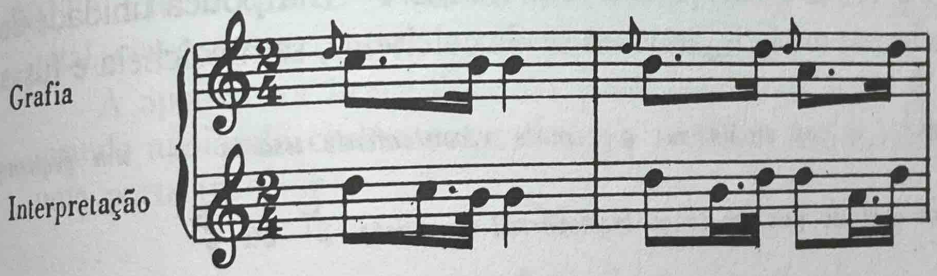
O valor para sua execução é tirado da figura que lhe segue.

A SUA EXECUÇÃO É REGIDA pelo conjunto de regras seguintes

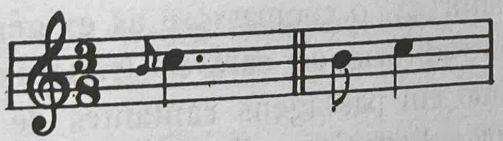
Toma geralmente { metade de um valor binário / e / dois terços de um valor ternário.

HAYDN — Sonata para piano

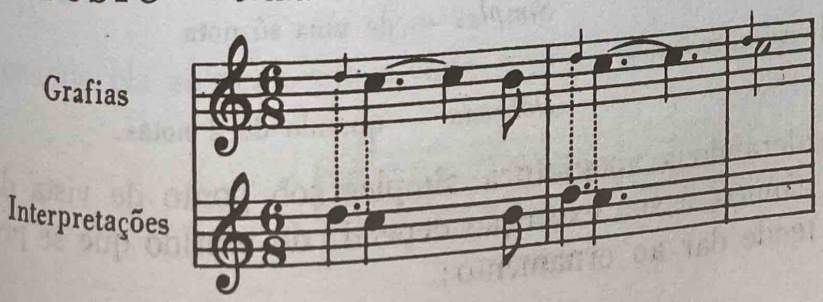




Grafia e Interpretação



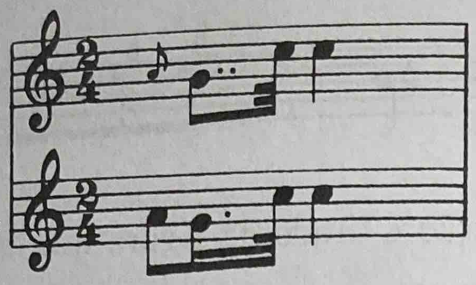
NUM COMPASSO TERNÁRIO OU NUM COMPASSO COMPOSTO — toma o inteiro valor da primeira nota ligada.



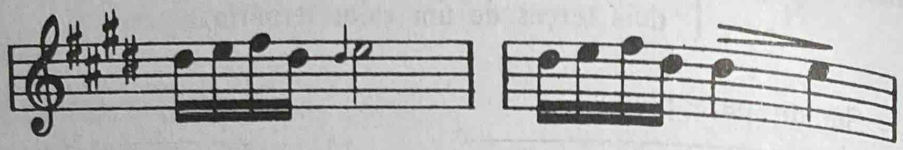
ANTES DE UMA NOTA SEGUIDA DE DOIS PONTOS — toma o inteiro valor dessa nota.

Grafia

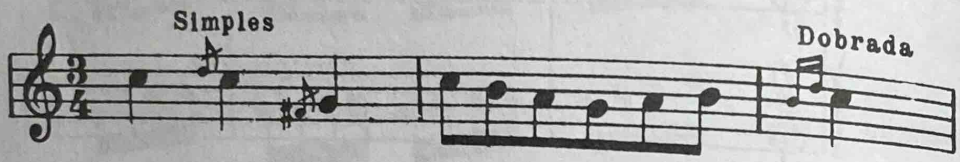
Interpretação



A acentuação forte — **deve cair sôbre** a apogiatura, recebendo a nota que segue uma acentuação mais leve.



APOGIATURAS BREVES — são pequenas notas de um rápido valor, precedendo a nota principal.



QUANTO A MANEIRA DE GRAFÁ-LA — há pouca unidade de vistas: os antigos, serviam-se de colcheias, semicolcheia e fusas ; e dos sinais > ▮ ; *mais recentemente usa-se — um pequeno* valor cortado por um traço *transversal na haste* ou

O VALOR DA APOGIATURA BREVE — é tirado da nota que lhe segue; devendo ser quase sempre muito abreviado, modificando-lhe a natureza, o compasso e as exigências da expressão.

Seria contraditório ao caráter tranqüilo de um adágio, e mesmo em passagens cantantes de um "allegro", executar a "apogiatura" com vivacidade, o que convém, entretanto, fazer num "presto".

A apogiatura breve apresenta-se

Simples — de uma só nota

e

Dobrada — quando de 2 notas.

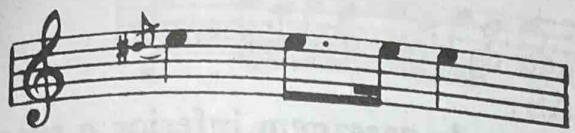
Considerando a apogiatura simples sob ponto de vista dinâmico, a sua execução depende do sentido que se pretende dar ao ornamento:

Ela deve ser **acentuada vigorosamente**:

a) quando está colocada num desenho melódico que se move harpejando:

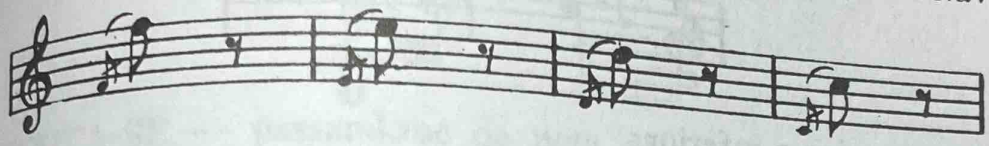
MOZART – *Sonata.*

b) quando se acha colocada antes da nota inicial de um ritmo reformando a tesis:

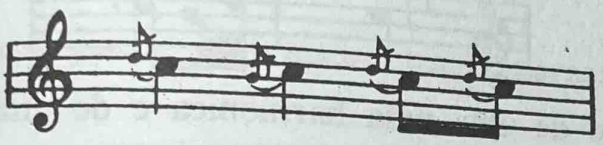


MOZART – *Sonata.*

c) quando reforça a parte melódica com uma apogiatura a oitava.



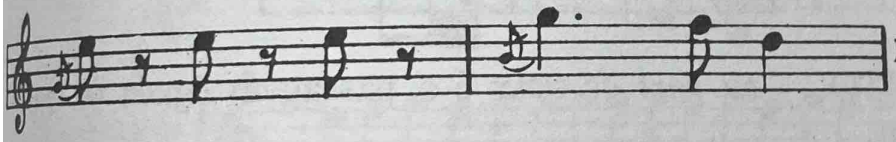
d) quando está colocada antes de uma nota repetida.



A NOTA PRINCIPAL — nunca deve perder a sua acentuação capital, como acontece com a apogiatura longa.

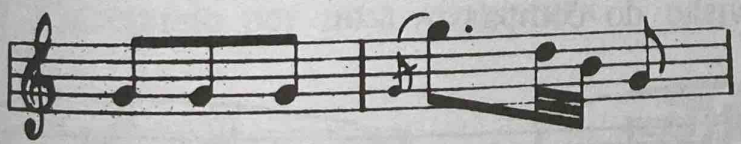
A apogiatura breve deve ser acentuada levemente:

a) quando apoiando certas notas de uma melodia, faz as vêzes de uma parte inferior;



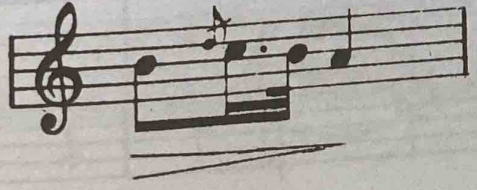
MOZART – *Sonata*

b) quando num intervalo **muito distante**, torna-se mais cantante; com a sua **junção**

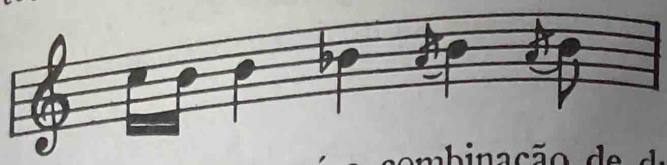


MOZART – *Sonata*

c) quando ela se acha sôbre uma terminação feminina;



d) ou antecedendo uma nota sincopada.

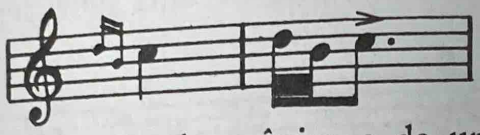


APOGIATURA DOBRADA — é a combinação de duas apogiaturas, uma superior e outra inferior.
EXECUTA-SE COM RAPIDEZ — acentuando-se sôbre a nota principal.

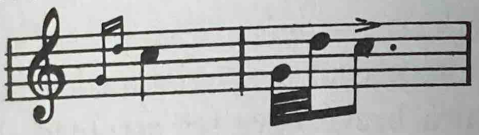
O SEU VALOR é tirado da nota que lhe sucede.
EXISTEM DIVERSAS.

a) Por meio das notas de passagem inferior e superior:

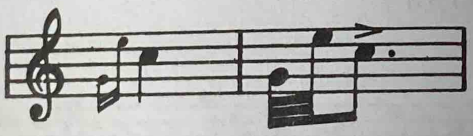
ou superior e inferior:



b) Por meio de uma nota harmônica e de uma nota de passagem superior:



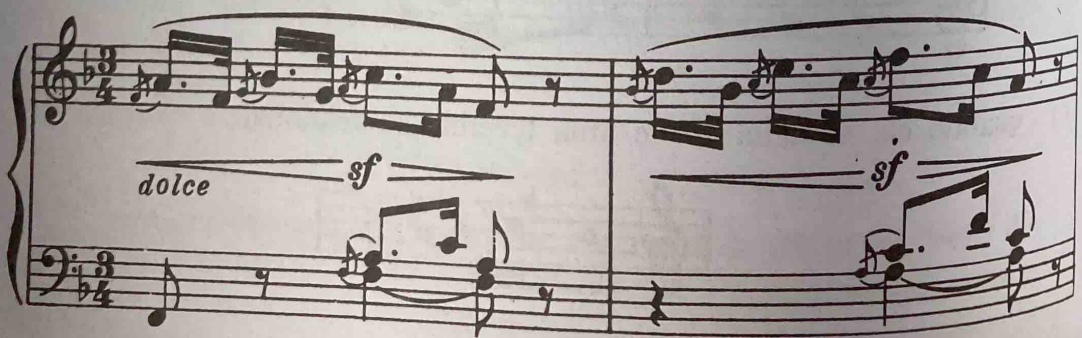
c) Com duas notas tocadas antes da nota principal.



PORTAMENTO — *ou port de voix* é a passagem ligada de um a outro som.

É indicado com uma apogiatura que antecede a nota principal ou com um pequeno valor quando êle entra na divisão do compasso.

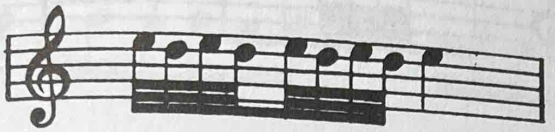
MOZART – *Sonata.*



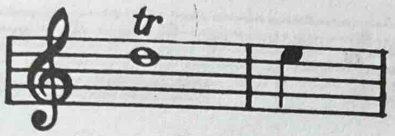
O portamento é muito empregado no canto e nos instrumentos de corda. Entra no compasso, subtraindo da nota que he sucede o valor para sua duração.

TRINADO

TRINADO OU TRILO, é a execução rápida de duas notas conjuntas, alternadamente repetidas.



É INDICADO — com sinal ~ ou com a abreviatura *tr.* colocada sôbre a nota principal.



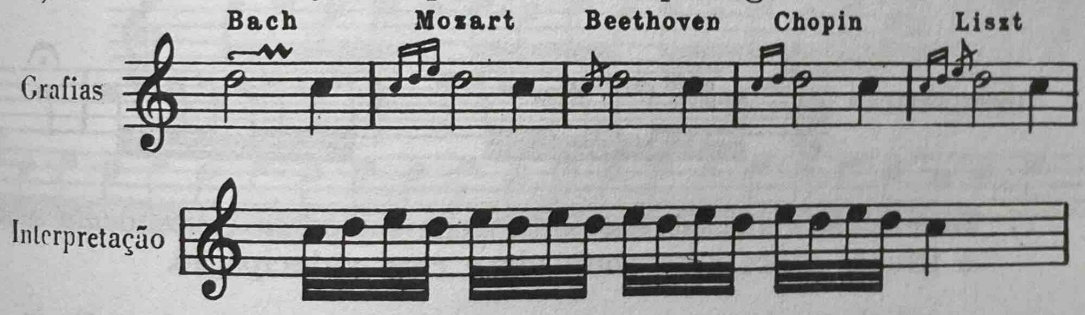
EXECUTA-SE — passando-se da nota principal à nota superior, começando-se ordinàriamente pela nota superior.

Costuma-se juntar ao trinado uma preparação e uma *terminação*.

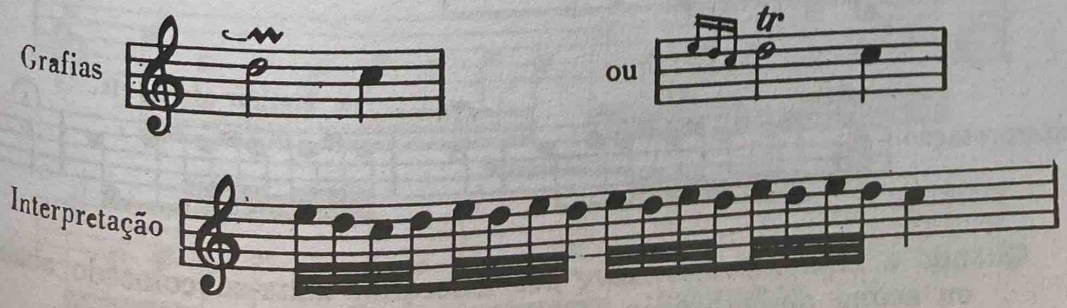
Vão a seguir alguns exemplos de preparação e terminação do trinado.

PREPARAÇÕES:

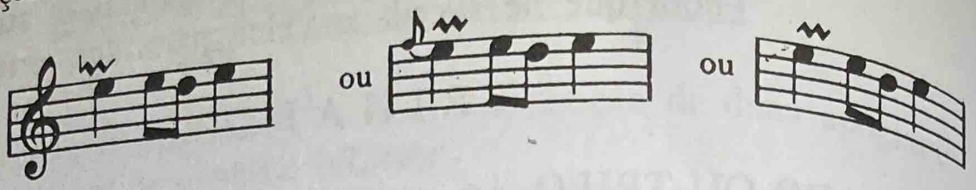
a) trinado começando pela nota de passagem inferior.

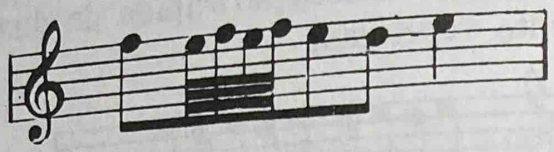


b) Começando por uma apogiatura.



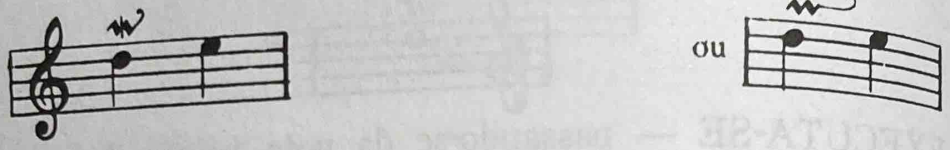
c) Começando por uma apogiatura longa.

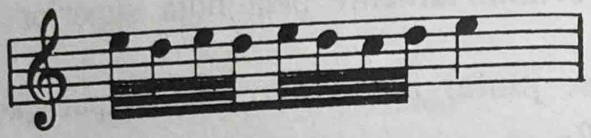
Grafias  ou ou

Interpretação 

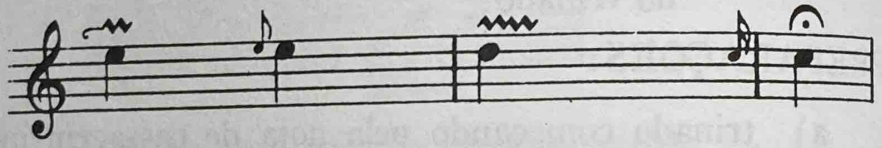
TERMINAÇÕES:

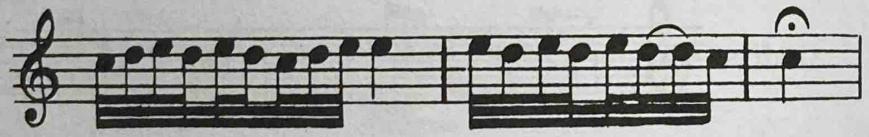
a) Terminação indicada no sinal de trinado.

Grafias  ou

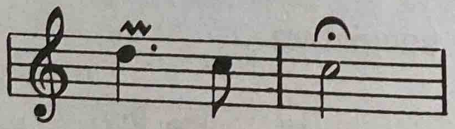
Interpretação 

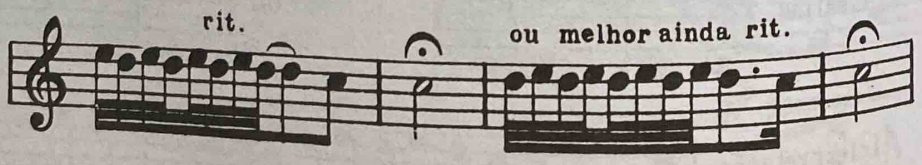
b) Terminação com uma nota de antecipação.

Grafia 

Interpretação 

c) Terminação feita sôbre uma marcha melódica descendente sendo o trinado sôbre nota pontuada e com antecipação.

Grafias 

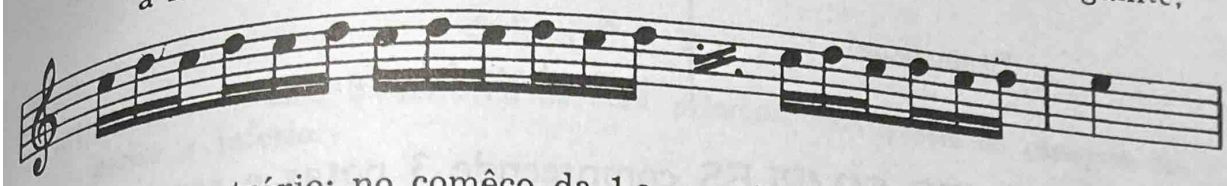
Interpretação 

Quando a nota auxiliar deve ser alterada, acha-se colocado abaixo ou acima da indicação, um sinal de alteração.

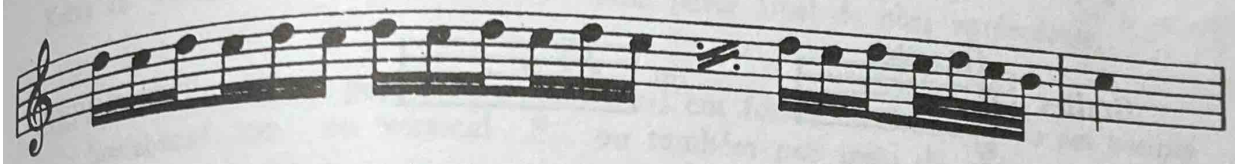
A EXECUÇÃO DO TRINADO — é feita com a maior rapidez possível, salvo o caso do trinado sôbre notas graves, onde a excessiva rapidez lhe faz perder a nitidez.

Vão a seguir alguns exemplos de trinado:

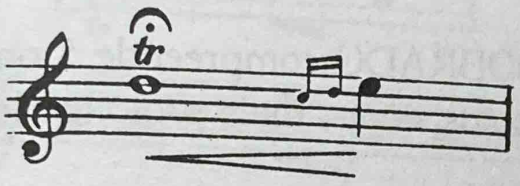
a) Trinado de bom efeito, executado com uma dupla tresquiáltera: batendo-se no comêço da 1.a, a nota principal, e na seguinte, a nota de passagem.

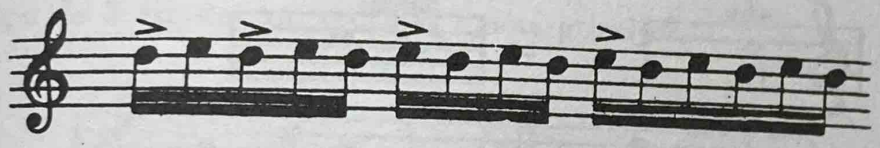


ou ao contrário; no comêço da 1.a, a nota de passagem, na seguinte a nota principal:

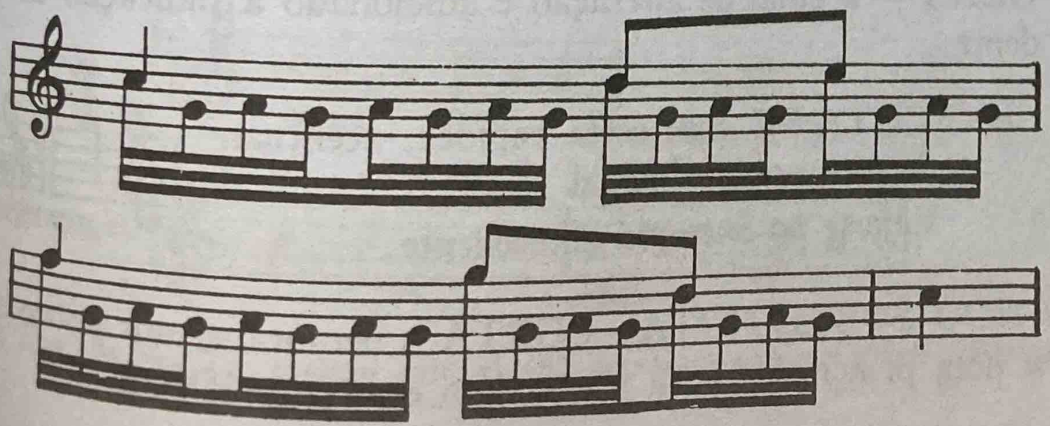


b) Os trinados com batimentos progressivamente mais rápidos, constituem um ritmo transitório de grande efeito: podendo-se passar de um só batimento, a 2, 3, 4, 6, 8, 9 e mais, o que representa com muita exatidão, a aceleração do trinado.





c) Trinado contínuo entre notas de uma marcha melódica.



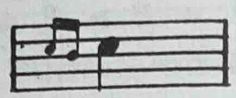
MORDENTE é o batimento da nota principal com a sua segunda inferior.

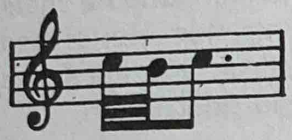
REPRESENTA-SE por sinais apropriados ou por pequenas notas.

Entra no compasso subtraindo o valor da nota principal.

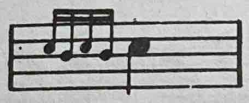
Distingue-se:
- o *mordente simples*
- e
- o *mordente dobrado*.

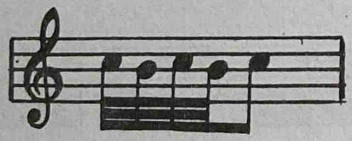
O MORDENTE SIMPLES compreende 3 notas e representa-se pelo sinal ou e com duas linhas paralelas.

Grafias ou 

Interpretação 

O MORDENTE DOBRADO compreende 5 notas, sendo representado pelos mesmos sinais, mais prolongados, porém: ,

Grafias ou 

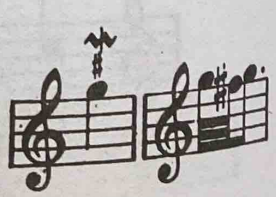
Interpretação 

É mais comum o mordente simples.

QUANDO DEVE SER ALTERADA A NOTA DE PASSAGENS — o sinal de alteração é adicionado à indicação do mordente.

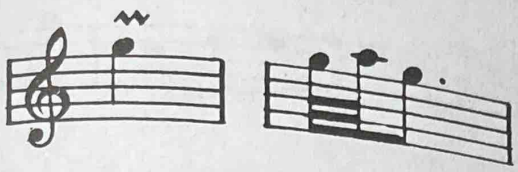
EXECUTA-SE com certa rapidez, acentuando-se a nota principal.

Veja-se no exemplo antecedente.



QUANDO SÔBRE NOTAS CURTAS, demora-se um pouco sôbre a nota principal, nunca ritmando-o em trêsquiáltera.

MORDENTE INVERTIDO OU NOTA TRINADA é a mesma combinação feita com a nota de passagem superior, representando-se com o mesmo sinal, sem o corte perpendicular.



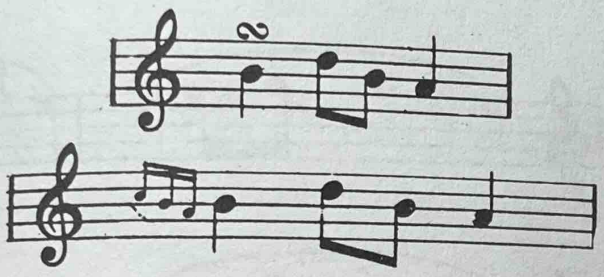
GRUPETO:

GRUPETO — é uma combinação da nota principal com a nota de passagem superior e inferior.

Entra no compasso tirando
a) uma parte da nota principal
b) uma parte final da nota antecedente.

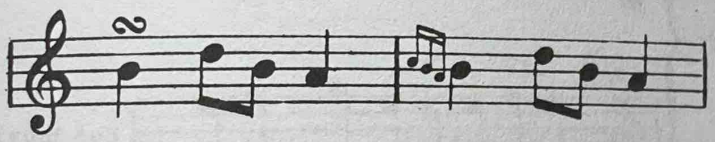
REPRESENTA-SE — por meio de um sinal em forma de S maiúsculo em posição horizontal ∽ ou vertical S, ou também por meio de pequenas figuras.

QUANDO INDICADO: com o sinal ∽ em posição horizontal sôbre a nota principal



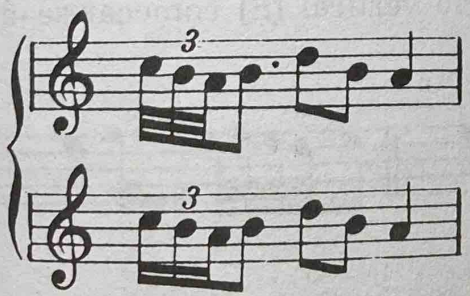
ou

com o grupo de 3 figuras antecedendo a nota principal.



EXECUTA-SE fazendo seguir ràpidamente a nota de passagem superior à nota principal.

Grafia

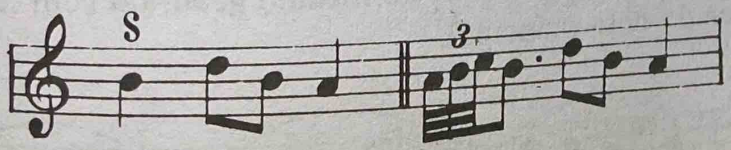


=

=

nos movimentos rápidos

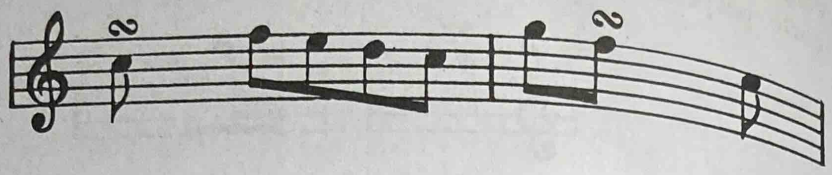
Interpretação



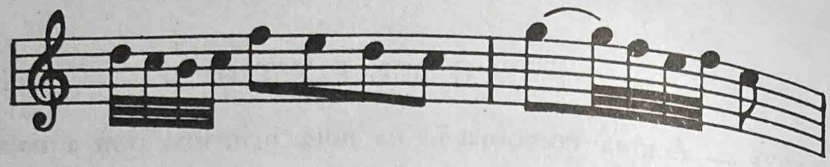
Se o sinal estiver em posição vertical (S) começar-se-á com a nota inferior.

OS VALORES MAIS BREVES — Como por exemplo uma colcheia em movimento rápido, unem-se ao grupeto.

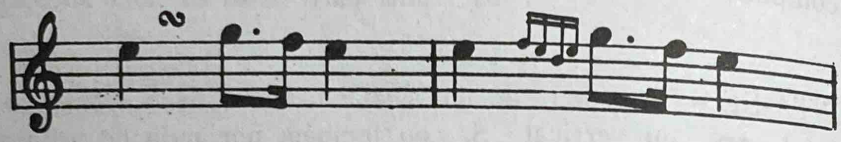
Grafias



Interpretações

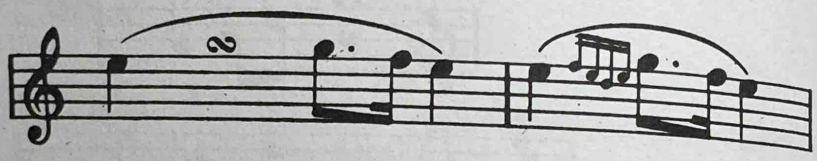


QUANDO INDICADO: com sinal ∽ em posição horisontal, ou com um grupo de 4 figuras, depois de uma nota que cai num movimento forte.

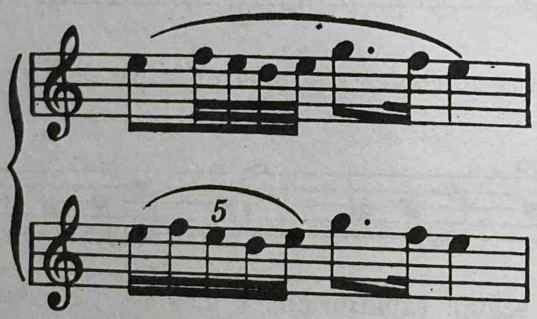


EXECUTA-SE: tirando-se o valor para o grupeto, da nota que o antecede, colocando-o, porém como terminação dessa nota.

Grafias

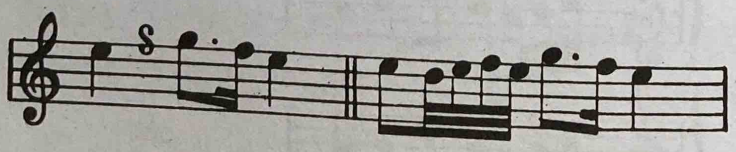


Interpretações

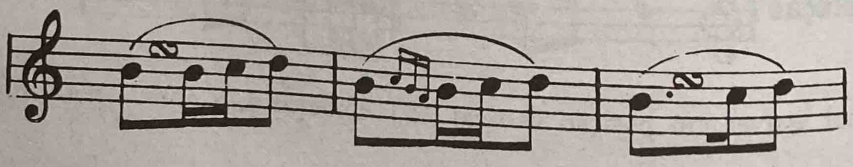


nos movimentos rapidos

Se o sinal estiver em posição vertical (S) começar-se-á com a nota inferior.

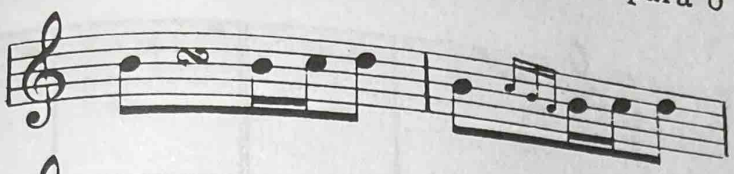


QUANDO INDICADO: entre notas do mesmo gráu, ou com uma nota pontuada em lugar da nota principal.

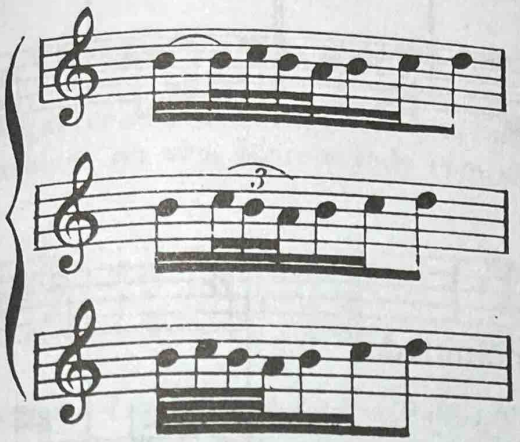


EXECUTA-SE: tirando-se da primeira nota o valor para o grupeto.

Grafia



Interpretações



OS SINAIS DE ALTERAÇÃO COLOCADOS ACIMA OU ABAIXO do sinal indicador, prescrevem a alteração das notas auxiliares.

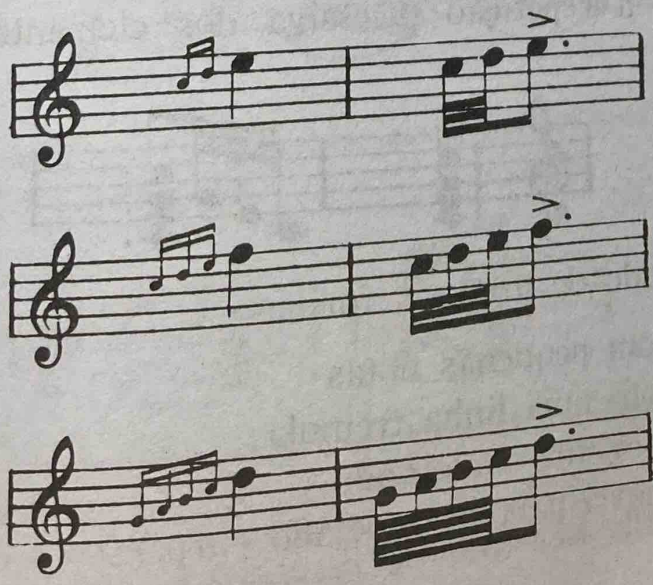
NOTAS GLISADAS OU FLATTÉ

NOTAS GLISADAS OU FLATTÉ: é um ornamento originário do canto francês: consiste em um grupo de duas ou mais notas que antecedem a nota principal.

Entra no compasso tirando o valor da nota que lhe segue

EXISTEM DUAS ESPÉCIES:

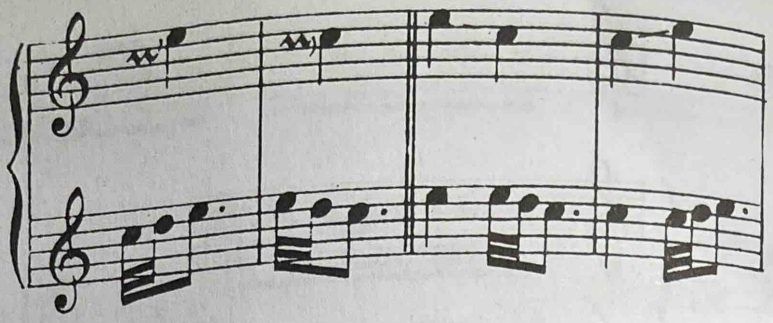
a) — A primeira que é composta de notas que procedem por graus:



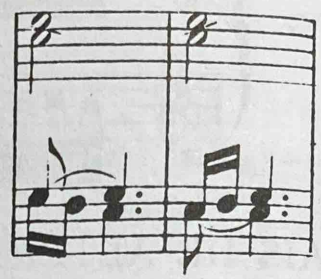
Indicado nas obras antigas da seguinte forma:

Grafia

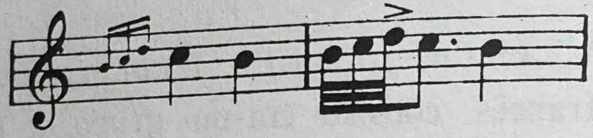
Interpretação



ou também o denominado:



b) — A segunda, que é composta de duas notas de passagem, uma inferior e outra superior, tendo entre-meio a nota principal.



O VALOR DÊSSE ORNAMENTO é tirado da nota que lhe sucede.

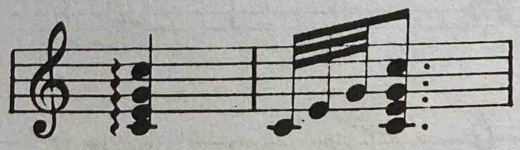
Veja-se no exemplo supra.

A ACENTUAÇÃO deve cair sôbre a nota princial.

Veja-se nos exemplos supra.

ARPEJO

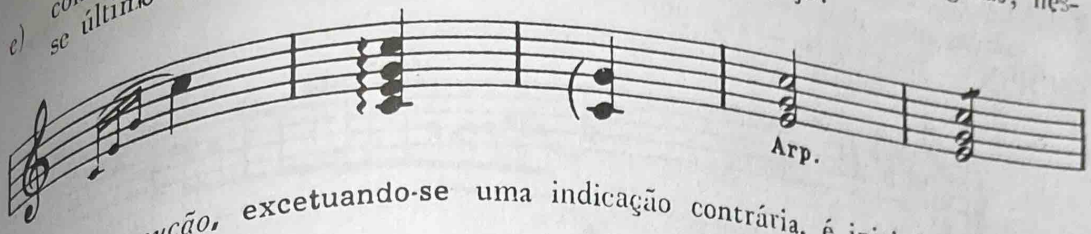
ARPEJO é a repetição sucessiva dos elementos de um acorde.



É indicado de diversas formas:

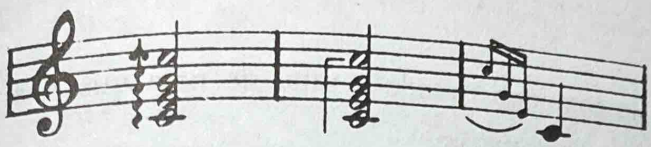
a) — com pequenas notas·
b) — com uma linha trêmula:
c) — com um semicírculo
d) — com a palavra arpejado (arp.):

c) com um traço transversal sôbre o acorde ou sôbre a cauda das figuras; nêste último caso a sua direção indica a direção do arpejo.

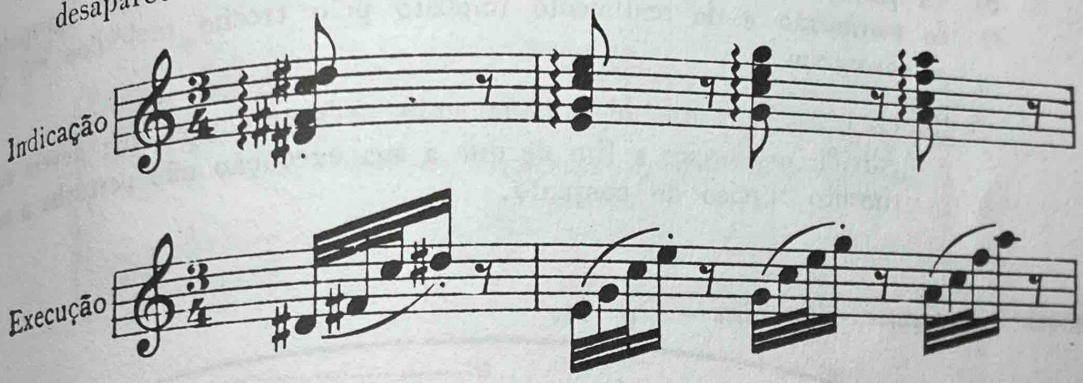


A sua execução, excetuando-se uma indicação contrária, é iniciada pela base do acorde

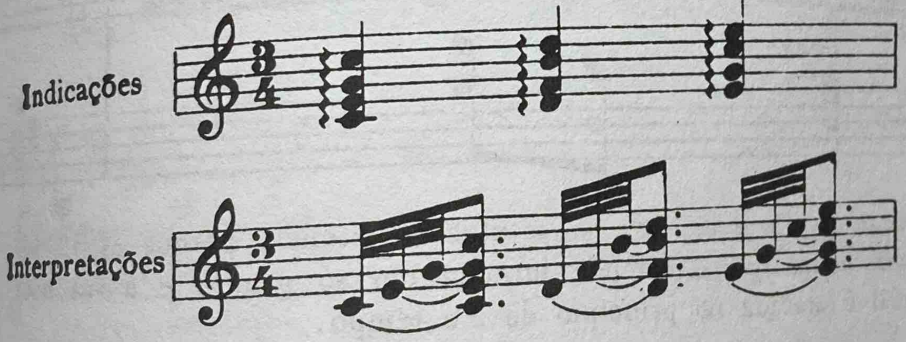
quando deve começar com a nota superior, leva um sinal em forma de aspas sôbre a linha tremulada ou vem representado com notas.



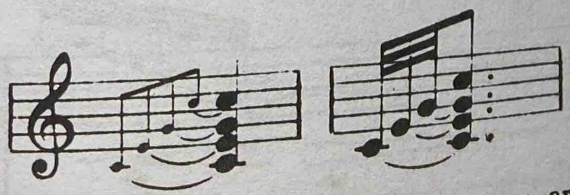
Com um ponto abaixo ou acima do acorde a se arpejar, executa-se fazendo desaparecer sucessivamente cada nota.



No caso contrário executa-se conservando-se sucessivamente os elementos do acorde.



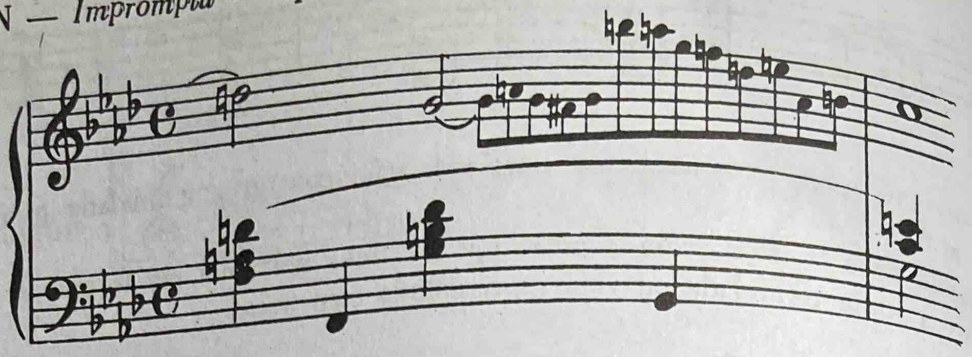
O mesmo pode também ser indicado com notas, indicando-se com ligaduras as notas que devem ser sustentadas.



A maior ou menor rapidez em que se deve executar um arpejo *e o modo de ritmá-lo* depende do caráter e do andamento do trecho em execução. Seria contrário a quietude de um *adagio* a execução rápida de um harpejo, tornando-se, entretanto perfeitamente aceitável num *allegro*.

TIRATA OU FLOREIOS — são grupos de pequenas notas superabundantes, intercaladas entre duas notas de uma melodia.

CHOPIN — *Impromptu* — Op. 29.



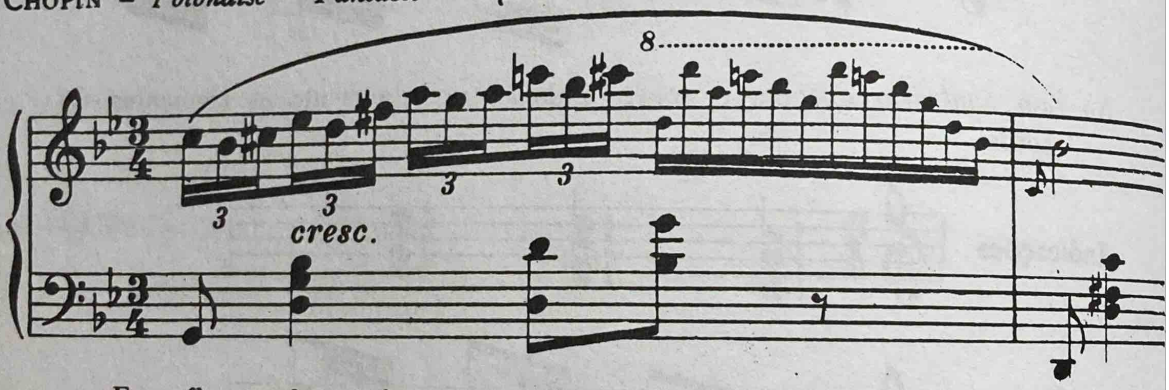
Entra no compasso tirando o valor da nota que o antecede.

A SUA EXECUÇÃO DEPENDE

a) dos valores empregados para sua grafia;
b) da quantidade de notas agrupadas e do modo como se acham agrupadas;
c) do movimento e do sentimento imposto pelo trecho melódico em que se encontram.

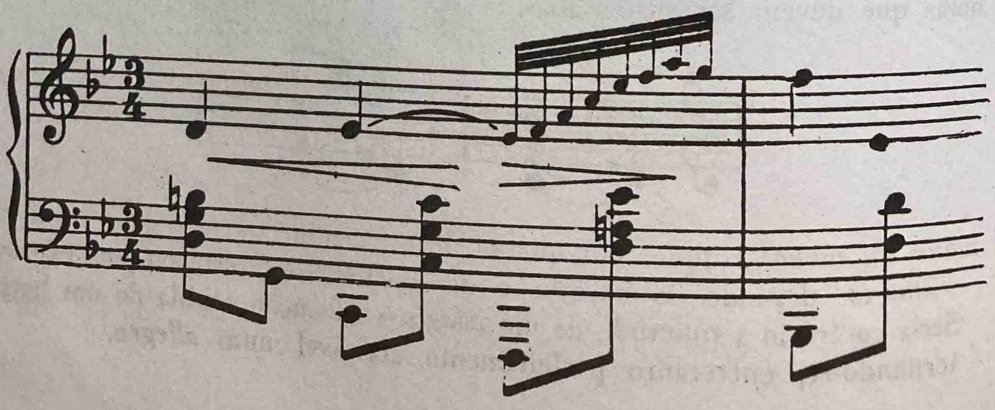
No 1.o e 2.o item, calcule-se exatamente as acentuações que devem subdividir os floreios a fim de que a sua execução não perturbe o sentimento rítmico do conjunto.

CHOPIN – *Polonaise – Fantasie* – Op. 61.



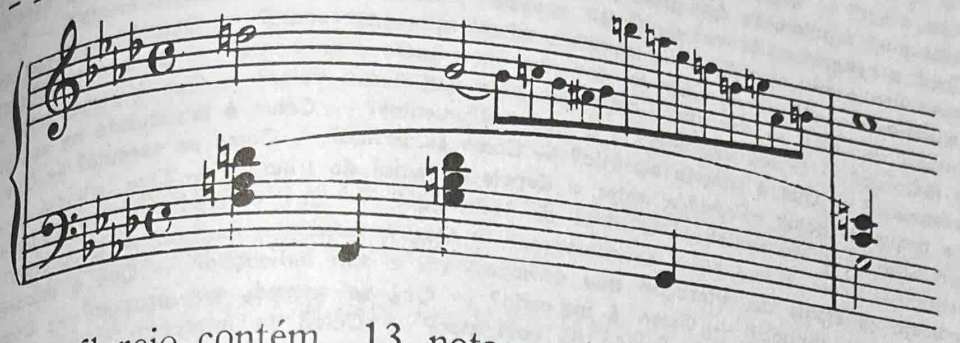
Esse floreio deverá levar uma só acentuação rítmica, porque as 12 pequenas notas que o compõe formam um só grupo; e a sua nota inicial é atacada no princípio do 3.o tempo.

CHOPIN – *Polonaise – Fantasie* – Op. 61.



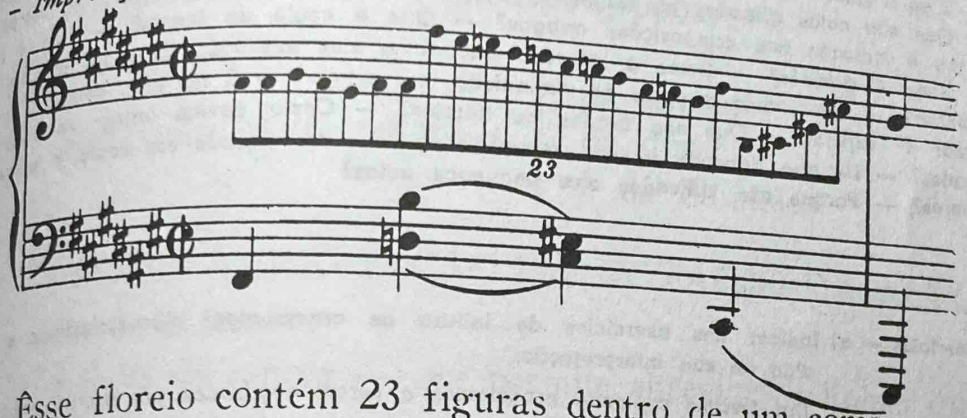
O floreio antecedente está bipartido em dois pequenos grupos; se não tivesse um arco de ligação unindo a sua nota inicial, se deveria executar com 2 acentuações.

CHOPIN – *Impromptu* – Op. 29.



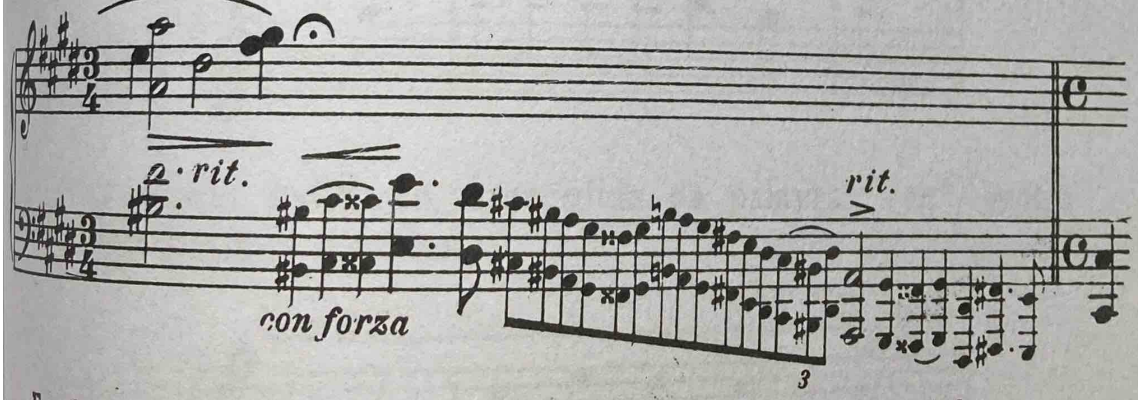
Êsse floreio contém 13 notas e deve ser dividido em 2 acentuações, tomando-se as 5 primeiras notas como um grupeto e dividindo-se as restantes em 2 grupos de 4 notas.

CHOPIN – *Impromptu II* – Op. 36



Êsse floreio contém 23 figuras dentro de um compasso: o dividiremos em 4 grupos, tomando-se as 6 primeiras notas como um grupeto, fazendo-se um repouso sôbre a nota *Fa*, outro sôbre o *Do* sustenido e o último sôbre a nota *Si*, dando-se em sua desinência um pequeno retardando.

CHOPIN – *Nocturno* – Op. 27. N. 1



Em alguns casos, como nesse Noturno de Chopin, o florcio é grafado com o seu valor rítmico completo.

As figurações diferentes devem ser tomadas em conta; considerando-se a diferença existente entre os valores. As cadências e os recitativos indicados com pequenas notas devem ser executados tendo-se em vista o caráter e o andamento do trecho.

Questionário — Que se entende por ornamento? — Sob quantos aspectos podemos considerá-los? — Quantas espécies abrange sob o ponto-de-vista harmônico? — E sob o ponto-de-vista melódico? — Como se representam? — Qual é a apogiatura? — Quantas espécies de apogiaturas se distinguem? — Qual é a apogiatura longa? — Quando é que toma metade dum valor? — Quando é que toma dois terços? — E num compasso composto? — E antes de uma nota seguida de dois pontos? — Quanto à sua acentuação, como deve ser executada? — Qual a apogiatura breve? — Como indica os antigos? E modernamente? — De que figura tira o seu valor? — De quantas maneiras se apresenta? — Quando se torna necessário marcá-la com vigor? — Quando deve ser acentuada fracamente? — Qual é a apogiatura dobrada? — Como se executa? — De que nota tira o seu valor? — Que é portamento? — Como é indicado? — O seu uso é dado a quê instrumentos? — Como é introduzido na subdivisão do compasso? — Que é trinado ou trilo? — Como se indica? — Como se executa? — Que indicam as pequenas notas colocadas antes e depois do sinal do trinado? — Que indicam os sinais de alteração, que acompanham o sinal de indicação? — Que é mordente? — Como se representa? — Como é que entra no compasso? — Que é mordente simples? — E dobrado? — Que indicam os sinais de alteração que acompanham a sua indicação? — Que é mordente invertido ou nota trinada? — Como é indicado? — Que se entende por grupeto? — Como é grafado? Como entra na subdivisão do compasso? — Como se interpreta quando o sinal está colocado em posição horizontal sôbre a nota principal — E se o sinal estiver em posição vertical? — E quando estiver colocado sôbre uma nota de curto valor? — E quando estiver colocado sôbre uma nota de curto valor? — E quando o sinal está colocado em posição horizontal entre uma e outra nota ou com 4 notas? — E se o sinal está em posição vertical? — E se o sinal estiver entre 2 notas do mesmo grau? — Que indicam os sinais de alteração? — Que são notas glisadas ou flatté? — Como é indicado? — Como entre no compasso? — Como é indicado nas composições antigas? — Que é coulé de terças? — Que é harpejo? — Como é grafado? — Como é indicado quando a sua execução deve iniciar com a nota superior? — Que indica o ponto de diminuição no arpejo? — E no caso contrário? — Como ritmar o arpejo? — Que são tiradas ou floreios? — Como devem entrar no compasso os floreios? — De que depende a sua execução? — Deve ser tomado em conta a diferença de valores? — Porque são indicados com pequenas notas?

Exercícios — a) Indicar nos exercícios de leitura os ornamentos, classificando-os e dizendo algo de sua interpretação;

b) Dar trechos contendo ornamentos a serem decifrados por escrito pelos alunos;

c) Acrescentar nos exercícios de ditado os ornamentos.

Aconselho aos estudiosos lerem:

H. Germer — «Ornamentos» (em português);

A. Cândido — «Curso Elementar de Música»;

A. Méreaux — «Histoire du Clavecin».

SUMÁRIO — Abreviaturas — Linha da oitava — Das fórmulas de compasso — De compassos — Das expressões 1.ª e 2.ª vez — Da repetição — Do Da Capo — Dos sinais de volta e pulo — Abreviatura de valores — De quiálteras — Das passagens arpejadas — Do trêmulo — Dos movimentos rítmicos repetidos — Da abreviatura das pausas — Das indicações de andamento — Dos ornamentos — Das indicações da dinâmica.

AS ABREVIATURAS — são empregadas em grande número na gráfia musical

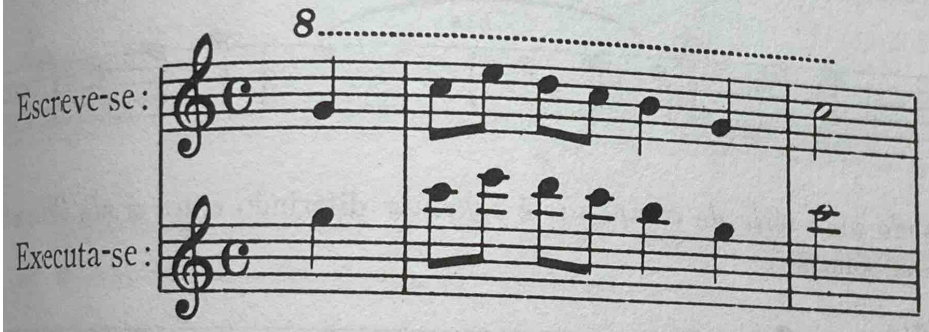
SUA UTILIDADE — manifesta-se de um modo especial na música manuscrita para economizar o tempo e evitar grande número de repetições vindo algumas vêzes a facilitar a leitura.

Podemos coordená-las em três grupos:

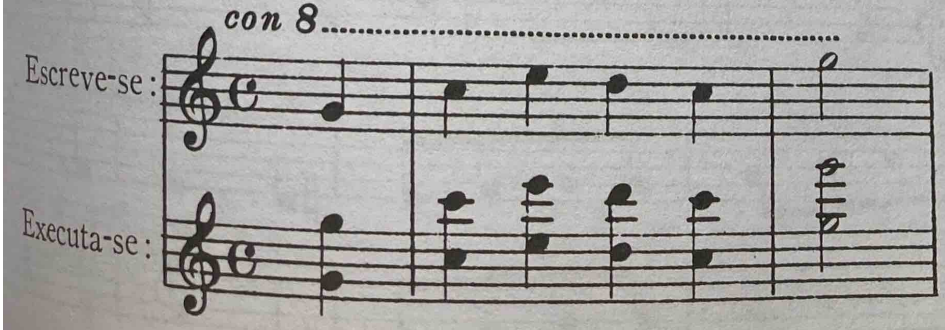
Abreviaturas da notação: { da altura, da duração e da dinâmica.

COMO ABREVIAÇÃO DA NOTAÇÃO DA ALTURA dos sons temos:

a linha da oitava — que permite abreviar as linhas suplementares:



A mesma indicação, antecedida da palavra "*con*", indica com a oitava superior:

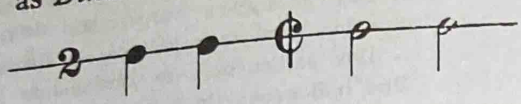


AS ABREVIATURAS DA NOTAÇÃO DA DURAÇÃO, são diversas:

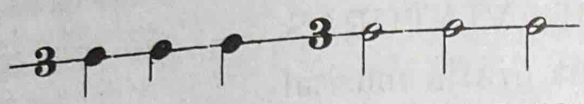
Abreviam-se as fórmulas do compasso:

indicando-se:

as *Binarias simples*, com o numero, 2 e com ¢ a formula 2/2

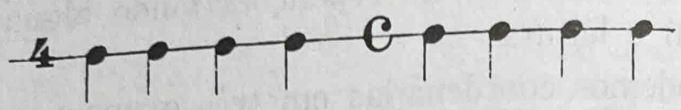


as *Ternarias simples* com o numero 3



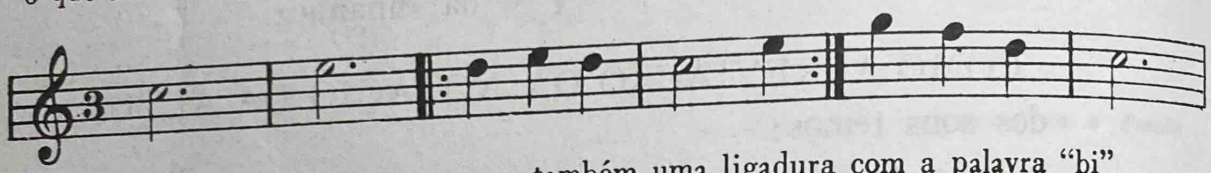
etc.

as *Quaternarias simples* com o numero 4 designando-se a formula 4/4 com o semicirculo C

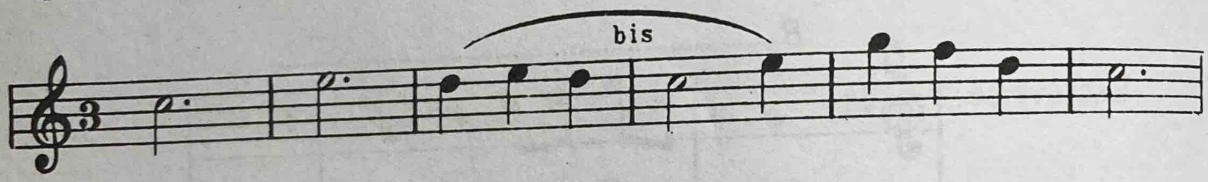


etc.

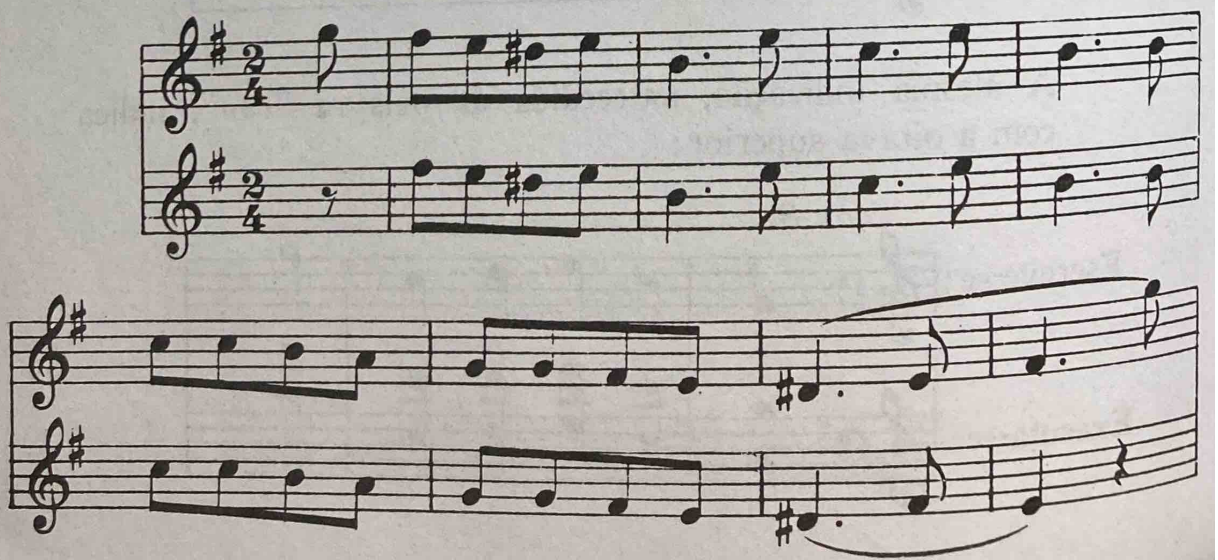
Um ou mais compassos iguais a repetir-se, são indicados juntam-se à linha escura, acrescida de dois pontos que convergem para o lado a repetir-se ou para o que se deve repetir.



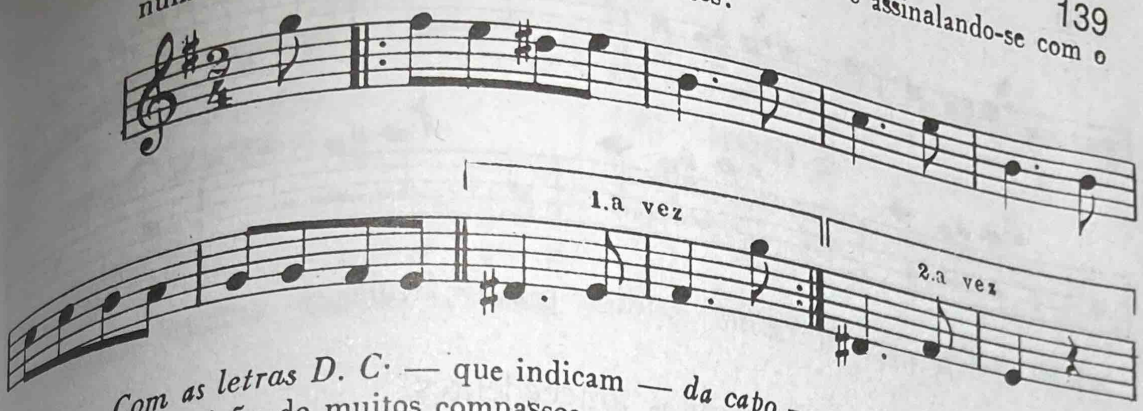
Quando são poucos compassos, usa-se também uma ligadura com a palavra "bi" circundando os compassos a repetir-se:



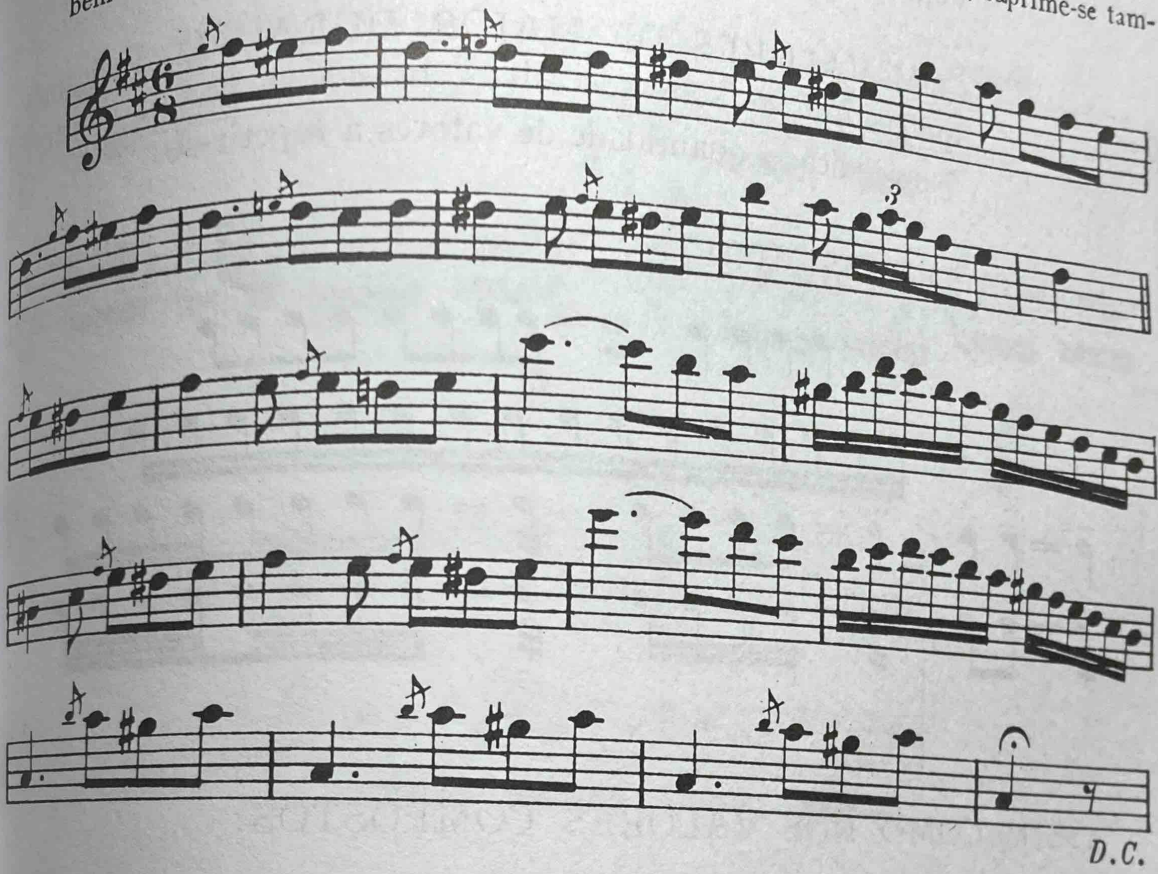
Quando uma série de compassos é repetida diferindo entre si nos últimos compassos sòmente:



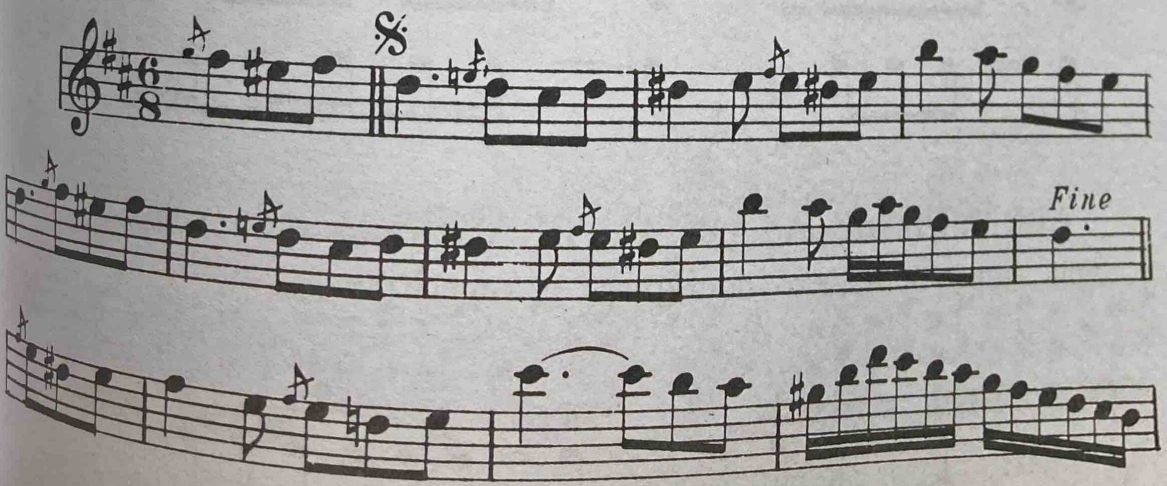
evita-se essa repetição, omitindo os compassos iguais e assinalando-se com o número de ordem os compassos diferentes:

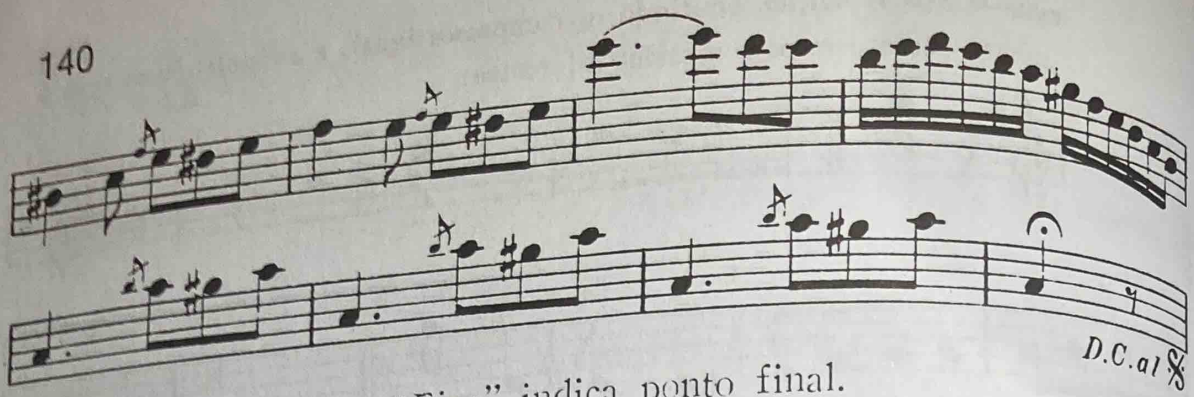


Com as letras D. C. — que indicam — *da capo* — ao princípio, suprime-se também a repetição de muitos compassos.



Indica-se com os sinais 𝄋 𝄉 *ou com letras*, o ponto de retrocesso, quando não se deve retomar no primeiro compasso.



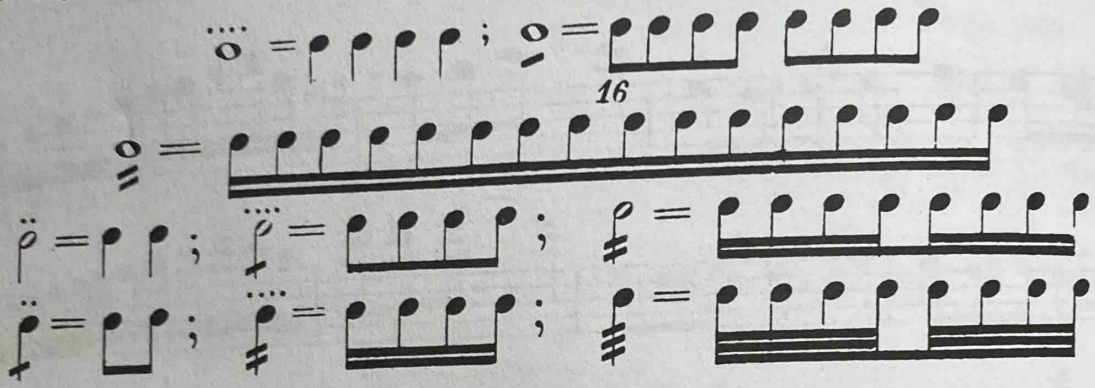


A palavra "*Fine*" indica ponto final.

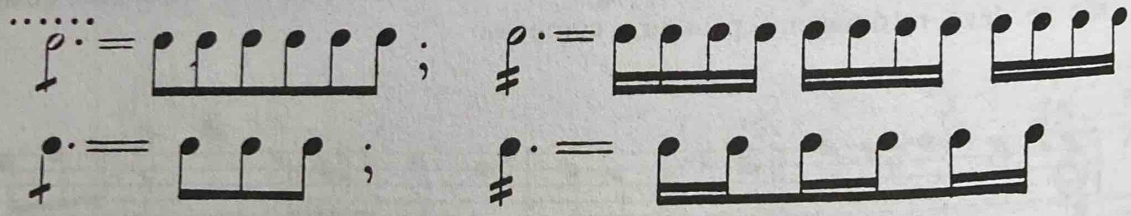
Veja-se nos exemplos antecedentes.

COM VALORES DE MAIOR DURAÇÃO, indicamos a repetição de sons successivos, usando-se pontos e traços para indicar a quantidade de valores a repetir-se:

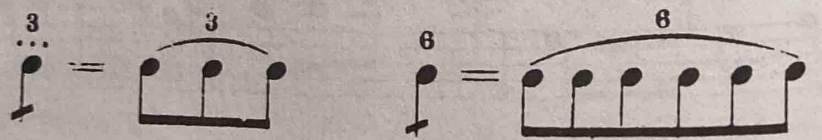
NOS VALORES SIMPLES



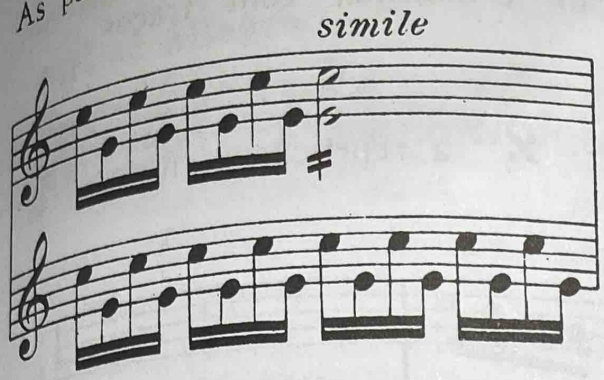
ASSIM COMO NOS VALORES COMPOSTOS:

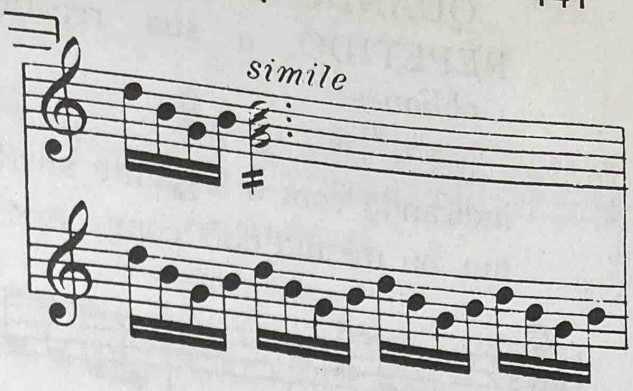


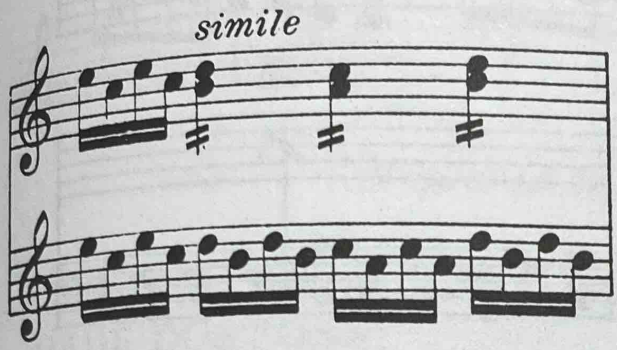
ABREVIAM-SE AS QUIÁLTERAS, colocando sôbre uma figura o número de figuras a repetir-se.

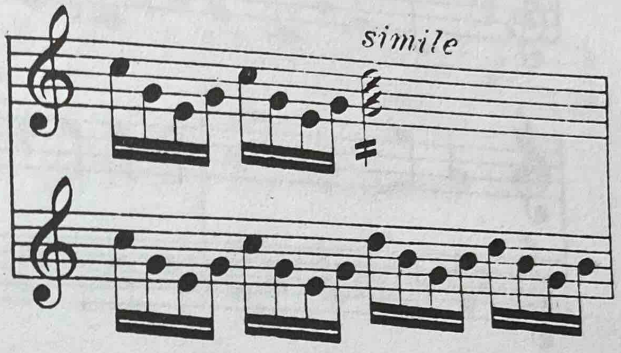


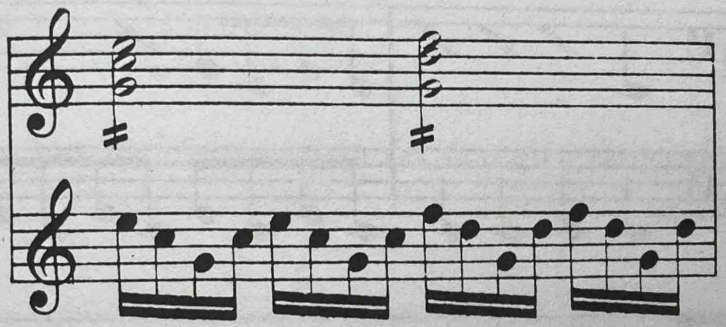
As passagens arpejadas com bicordes ou acordes:



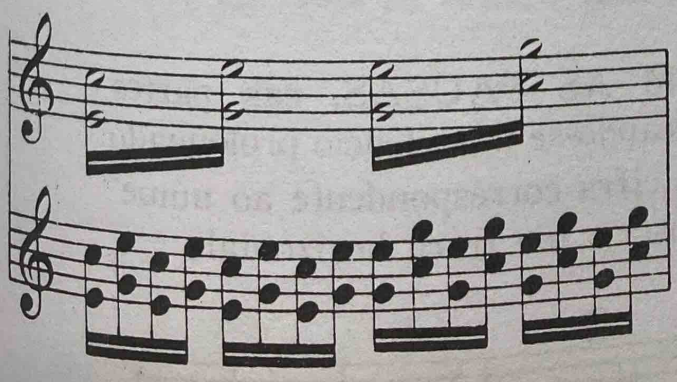


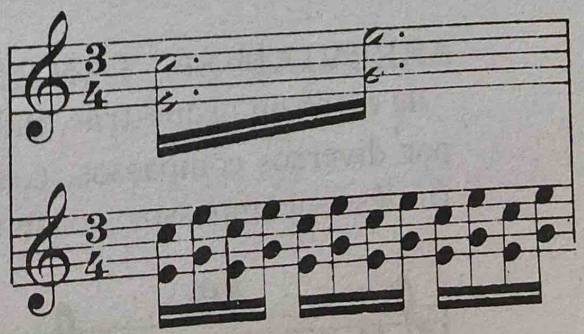






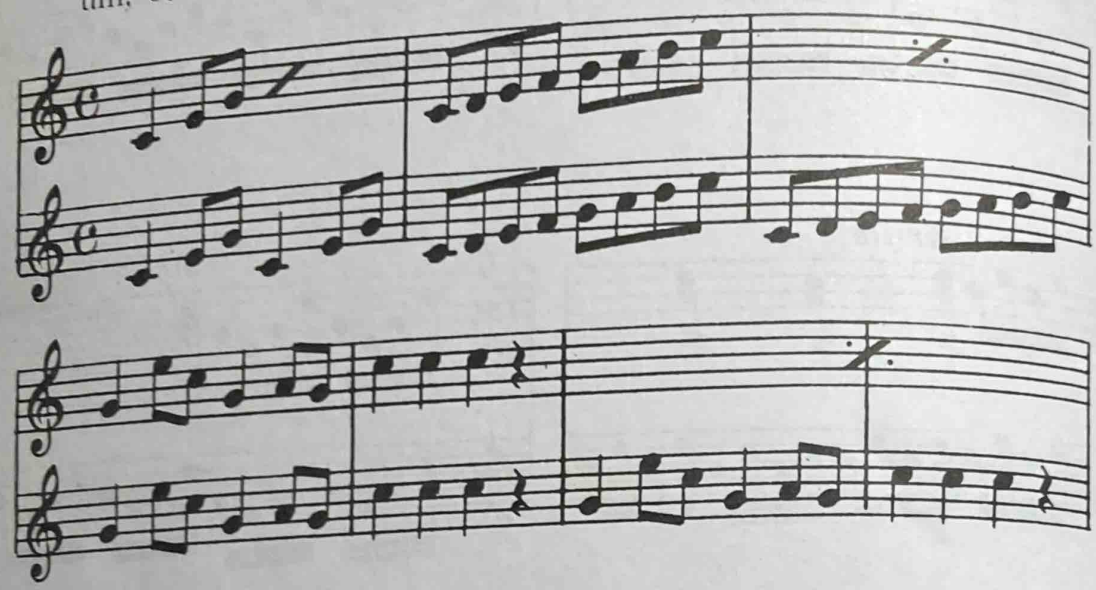
O TREMULO DE ACORDES

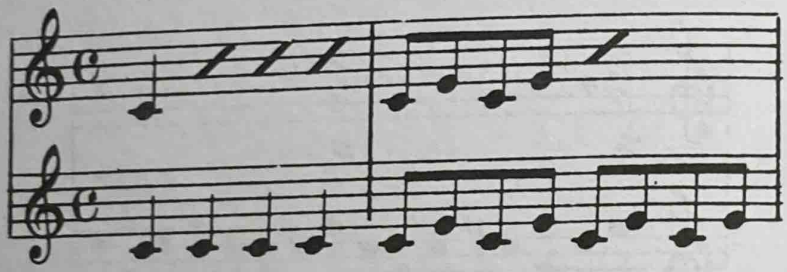


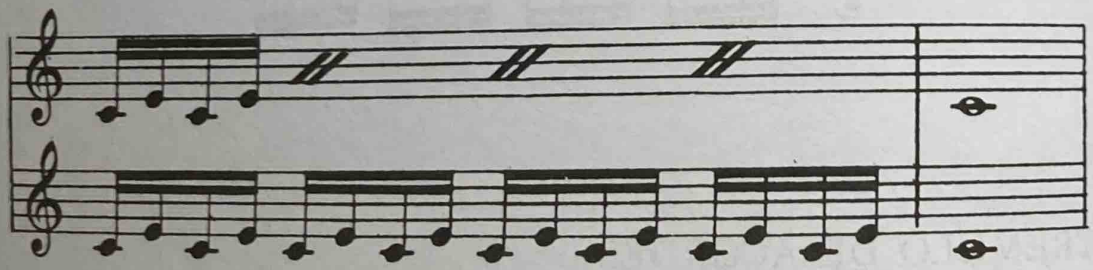


QUANDO O MESMO MOVIMENTO RÍTMICO É REPETIDO, a sua repetição é indicada com traços oblíquos:

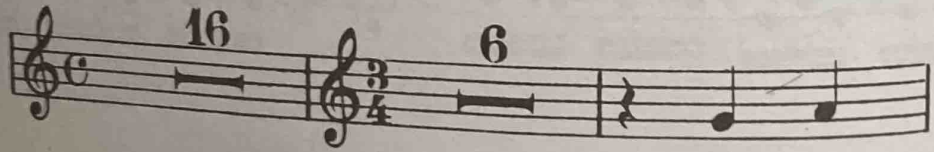
indicando com o seguinte sinal: % a repetição de meio, um, ou mesmo dois compassos.



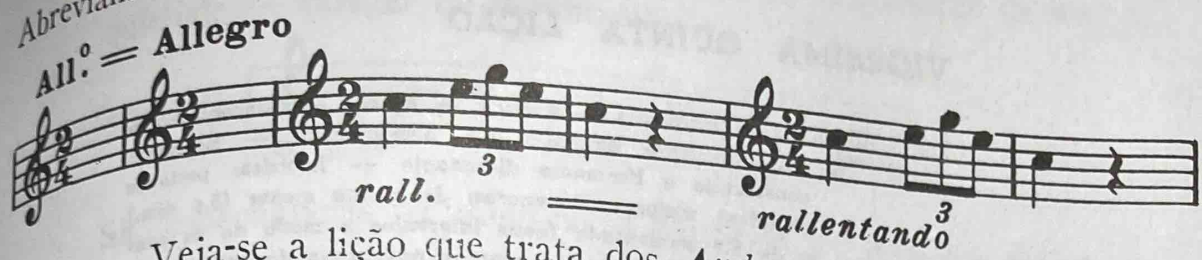




ABREVIAM-SE TAMBÉM AS PAUSAS, nas partes de côros ou orquestras, indicando-se um silêncio prolongado por diversos compassos, com cifra correspondente ao número dêsses compassos, sobreposta a um traço horizontal:

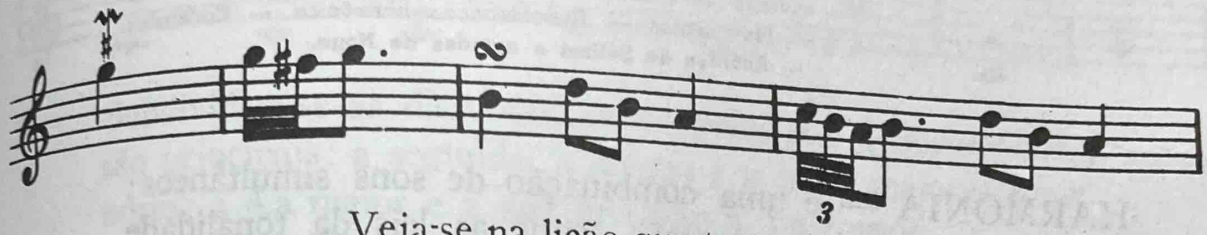


Abreviam-se as indicações de andamento



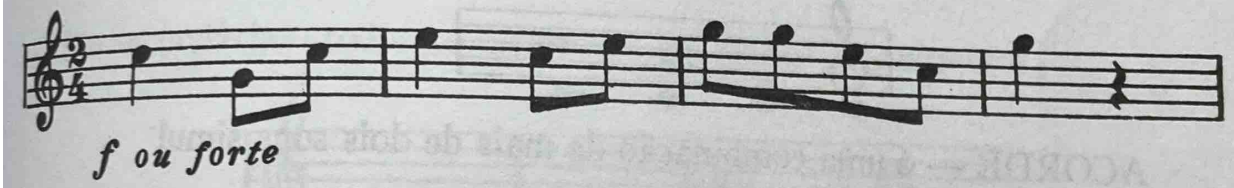
Veja-se a lição que trata dos *Andamentos*

ABREVIAM-SE TAMBÉM AS INDICAÇÕES DOS ORNAMENTOS:



Veja-se na lição que trata dos *Ornamentos*.

ABREVIAM-SE TAMBÉM AS INDICAÇÕES DA INTENSIDADE DOS SONS:



Veja-se na lição que trata da maneira de grafar a dinâmica.

Questionário — Usa-se representar em breve a música? — Como se abreviam as indicações da altura dos sons? —Como se abreviam as fórmulas de compassos? — E como se abrevia a repetição de compasso? — Que indicam as letras D. C.? — Como se indica a repetição de várias figuras sôbre o mesmo grau? — E as passagens arpejadas? — E o trêmulo? — E a repetição de um movimento rítmico? — Podem-se abreviar também as pausas? As indicações de andamento? De ornamento? — E os sinais indicadores da dinâmica?

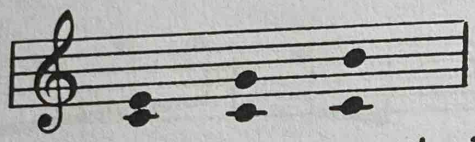
Exercícios — a) Interpretar nos exercícios de leitura as abreviaturas;
b) Dar trêchos por extenso a serem indicados com abreviaturas.

VIGÉSIMA QUINTA LIÇÃO

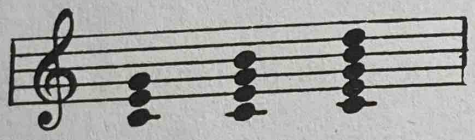
SUMÁRIO — Harmonia — Bicorde — Acorde — Consonância e Dissonância — Emprêgo das dissonâncias — Harmonia consonante e Harmonia dissonante — Acordes: perfeitos (tríades) maiores e menores; de quinta menor (5.ª dim.) e de 5.ª aumentada (seus intervalos e modo de os contar) — Colocação dos acordes nos graus das escalas de Do Maior e La menor (no estado fundamental) — Inversão de acordes de tríade: sua colocação nos graus da escala (ordem direta) — Nota fundamental e nota de baixo — Marchas harmônicas — Baixo cifrado — Cifragem dos acordes — Posições — Duplicação e supressão de notas — Movimentos — Concatenação harmônica — Cadências — Acordes de Sétima e acordes de Nona.

HARMONIA — é uma combinação de sons simultâneos; em sua disposição e sucessão segue as leis da tonalidade e do rítmo.

BICORDE — é uma combinação de dois sons simultâneos.



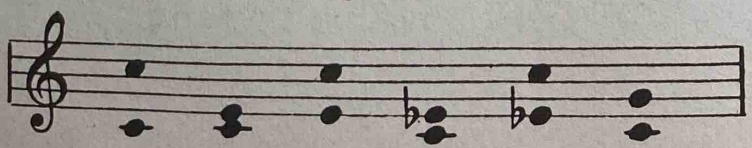
ACORDE — é uma combinação de mais de dois sons simultâneos.



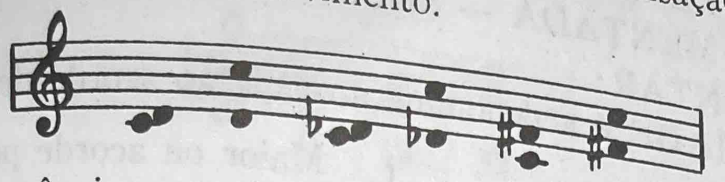
BICORDES — Já consideramos os bicordes (intervalos) quanto ao número de graus, quanto ao número de tonos e com relação ao gênero a que pertecem. Resta-nos agora considerá-los quanto à sua natureza, isto é, quanto ao seu efeito fônico.

Quanto à sua natureza, podem os bicordes ser: { Consonantes ou Dissonantes

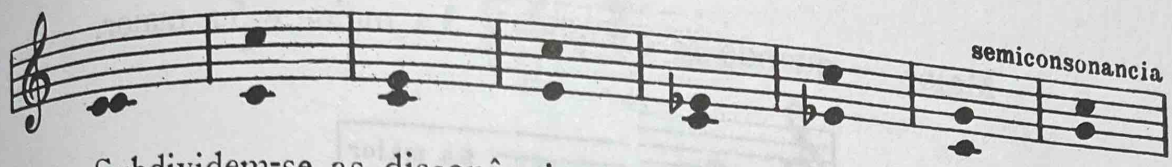
CONSONANTES — quando produzem uma sensação de quietude — o caráter do repouso.



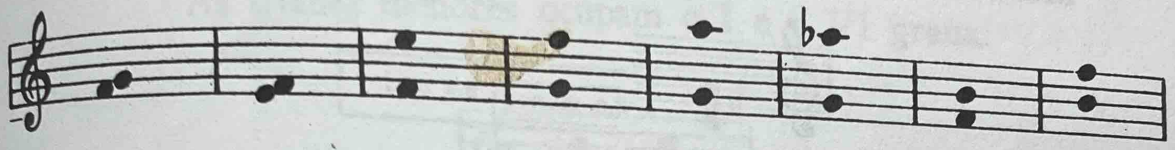
DISSONANTES — quando produzem uma sensação de inquietude — caráter de movimento.



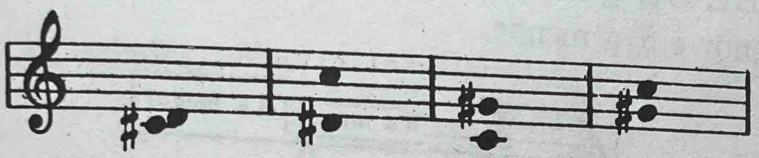
São consonâncias: o uníssono, a 8.a justa a 3.a, a 6.a maiores e menores, a 5.a maior. É considerada semiconsonância a 4.a menor.



Subdividem-se as dissonâncias em *principais* e *secundárias;* são principais: a segunda, a sétima e a nona maiores e menores; a 4.a maior e a sua inversão a 5.a menor.



São secundárias: todos os bicordes aumentados e diminuidos.

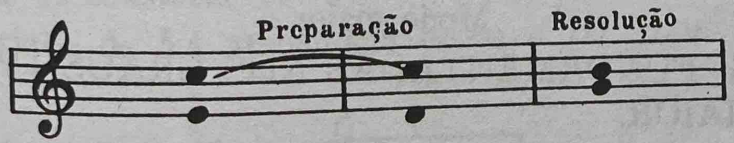


O EMPRÊGO DAS DISSONÂNCIAS é submetido às condições especiais

de { preparação e resolução

PREPARAÇÃO é o ato de apresentar em consonância o som que vai figurar como dissonância.

RESOLUÇÃO é o ato de quebrar a dissonância; o que se faz com a resolução descendente do som dissonante.



HARMONIA CONSONANTE — é uma sucessão de acordes consonantes.

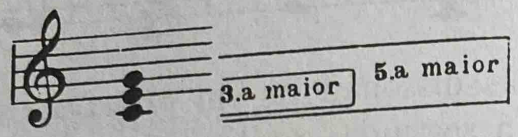
HARMONIA DISSONANTE — é uma sucessão de acordes em que há acordes dissonantes.

ACORDES PERFEITOS E ACORDES DE 5.a MENOR e 5.a AUMENTADA — SEUS INTERVALOS E MODO DE CONTAR:

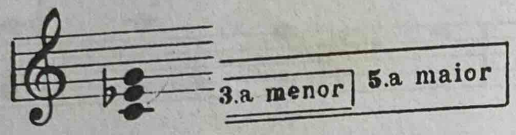
TRÍADE é a denominação dada ao acorde de três sons.

As tríades são classificadas em { Maior ou acorde perfeito maior; Menor ou acorde perfeito menor; de quinta menor, ou 5.a diminuta; e tríade de 5.a aumentada.

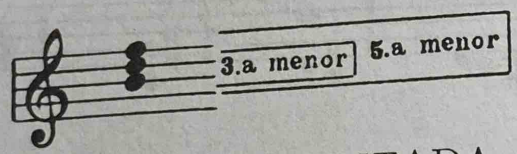
Maior — quando se compõe de 3.a maior e 5.a maior.



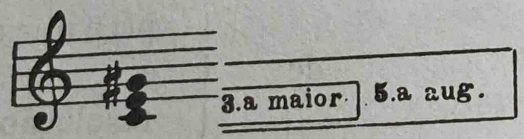
MENOR — quando se compõe de 3.a menor e 5.a maior.



TRÍADE DE QUINTA MENOR — quando se compõe de 3.a menor e 5.a menor.



TRÍADE DE QUINTA AUMENTADA — quando se compõe de 3.a maior e 5.a aumentada.



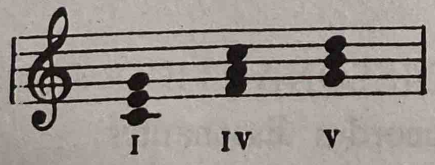
COLOCAÇÃO DOS ACORDES NOS GRAUS DAS ESCALAS DE DO MAIOR E LA MENOR (no estado fundamental).

As tríades são fundamentadas nos graus das escalas.

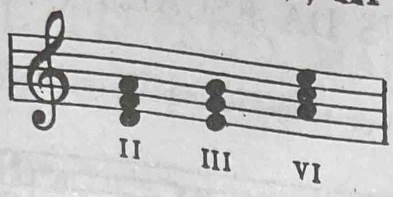
Modo maior

TRÍADES FUNDAMENTADAS NOS GRAUS DA ESCALA MAIOR.

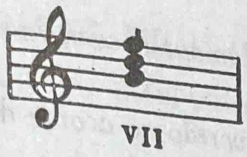
As tríades maiores ocupam o I, IV e o V graus,



As tríades menores ocupam o II, III e o VI graus.



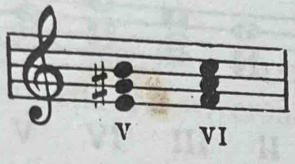
A tríade de 5.a menor (5.a diminuta) ocupa o VII grau.



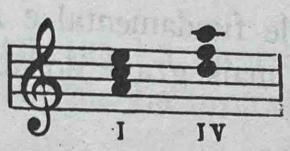
Modo menor

TRÍADES FUNDAMENTADAS NOS GRAUS DA ESCALA MENOR:

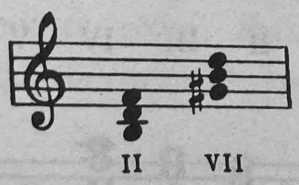
As tríades menores ocupam o I e o VI graus.



As tríades menores ocupam o I e o VI graus.

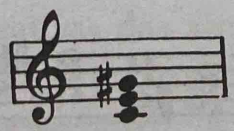


A de 5.a menor ocupa o II e o VII graus.



Quando baseada no VII grau, toma o nome especial de *tríade de sensível.*

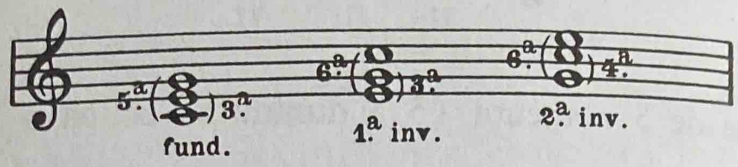
A tríade de 5.a aumentada ocupa o III grau.



É um acorde inerente ao modo menor.

INVERSÃO DE ACORDES DE TRÍADE: SUA COLOCAÇÃO NOS GRAUS DA ESCALA (ordem direta).

Cada acorde é suscetível de tantas formas quantas são as notas de que se compõe.

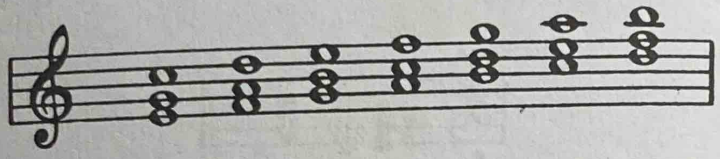


A primeira, denominada *fundamental*, *compõe-se* de uma 3.ª e uma 5.ª.

A segunda, denominada 1.ª *inversão* ou *acorde* de *sexta*, compõe-se de uma 3.ª e uma 6.ª.

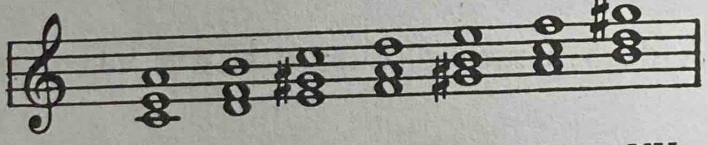
A terceira denominada 2.ª *inversão* ou *acorde de quarta e sexta*, compõe-se de uma 4.ª e uma 6.ª.

Cada grau pode ser baixo de uma inversão.

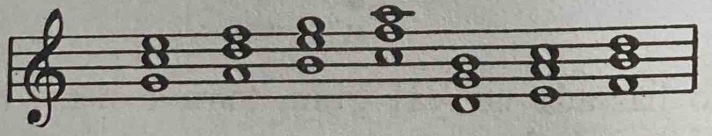
1.ª Inversão  *Modo maior*

do I II III IV V VI VII graus

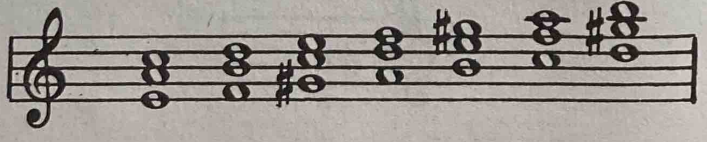
TEMOS: o *Baixo* ou nota *fundamental*, que é a nota mais grave do acorde fundamental e *Baixo de inversão* ou nota do Baixo, que é a nota mais grave do acorde invertido.

1.ª Inversão  *Modo menor*

do I II III IV V VI VII

2.ª Inversão  *Modo maior*

do I II III IV V VI VII

2.ª Inversão  *Modo menor*

do I II III IV V VI VII

as inversões:

DO ACORDE PERFEITO MAIOR — Compõem-se, respectivamente, dos intervalos de:

3.a *menor* e 6.a *menor* em sua 1.a inversão
4.a *menor* e 6.a *maior* em sua 2.a inversão

AS INVERSÕES DO ACORDE PERFEITO MENOR — Compõem-se, respectivamente, dos intervalos de:

3.a *maior* e 6.a *maior* em sua 1.a inversão
4.a *menor* e 6.a *menor* em sua 2.a inversão

AS INVERSÕES DO ACORDE DE QUINTA MENOR — Compõem-se, respectivamente, dos intervalos de:

3.a *menor* e 6.a *maior* em sua 1.a inversão
4.a *maior* e 6.a *maior* em sua 2.a inversão

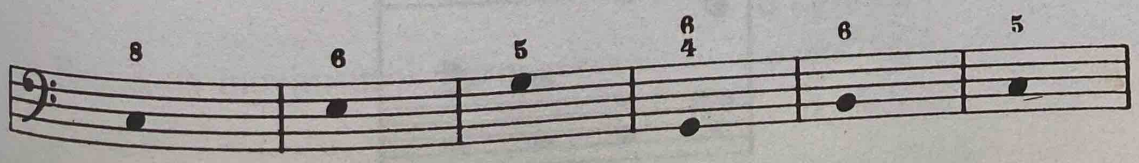
AS INVERSÕES DO ACORDE DE QUINTA AUMENTADA — Compõem-se, respectivamente, dos intervalos de:

3.a *maior* e 6.a *maior* em sua 1.a inversão
3.a *menor* e 6.a *maior* em sua 1.a inversão

MARÇHAS HARMÔNICAS — Os elementos dos acordes em sucessão são distribuidos para o quarteto vocal ou para piano. Compõe-se êle das seguintes vozes: baixo, tenor, contralto, e soprano. Vem daí a denominação de vozes ou partes dada às linhas melódicas.

Os problemas a se resolver no estudo prático da harmonia consistem na realização escrita ou tocada de um *baixo-cifrado*.

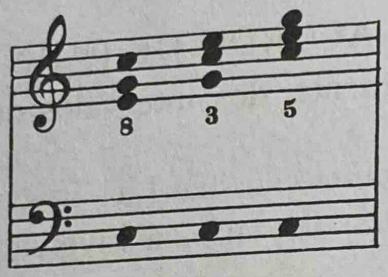
BAIXO-CIFRADO — é uma melodia dada à parte grave da harmonia sôbre cifras representativas dos acordes em sucessão.



CIFRAGEM DAS TRÍADES — As tríades são representadas por cifras equivalentes aos seus intervalos:

quando em fundamental	cifra-se:	8	8	8	8						
		5	5	5	5						
		3	♯	♮	♭	8,	5,	3,	♯,	♮,	♭
		6									
" " primeira inversão "		3	6								
		6									
" " segunda " "		4									

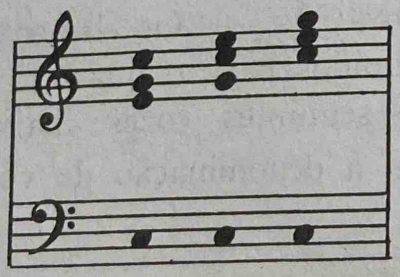
POSIÇÕES — Cada tríade tem 3 diferentes posições:
a primeira em que a parte superior tem a 8.a
a segunda em que a parte superior tem a 3.a
a terceira em que a parte superior tem a 5.a



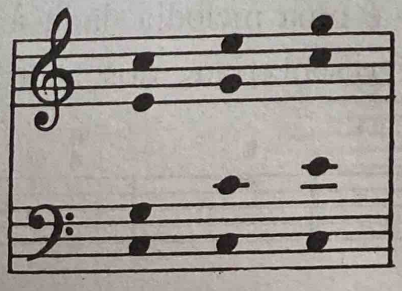
DIFERENTES DISPOSIÇÕES — Há duas maneiras distintas de dispor:

a harmonia { por aproximação / e / por afastamento

por aproximação, que convém mais ao piano com a harmonia cerrada.



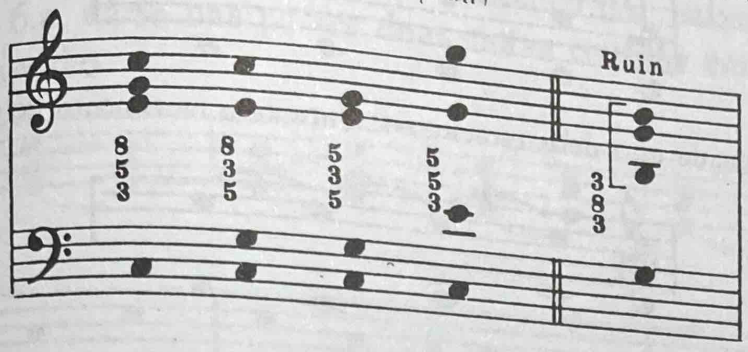
por afastamento, que é mais grandiosa e conveniente para vozes, quarteto vocal ou instrumental, com a harmonia ampla.



DUPLICAÇÃO E SUPRESSÃO DE NOTAS — Para obter-se uma elegante linha melódica, torna-se frequentemente necessário ora duplicar ora suprimir as notas de que compõem as tríades.

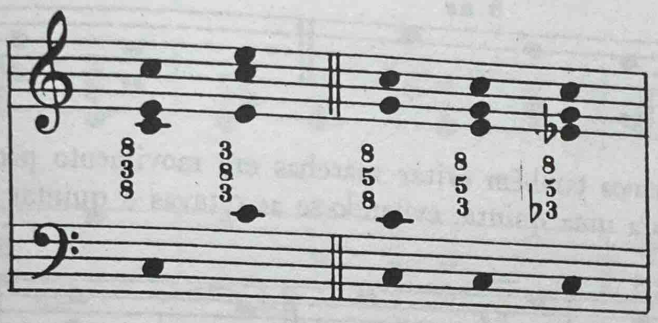
Duplica-se (nas tríades maiores e menores)

- a 8.ª e a 5.ª da fundamental
- a 3.ª em raríssimos casos, sendo sua duplicação absolutamente ruim quando ela seja de uma sensível (VII grau)

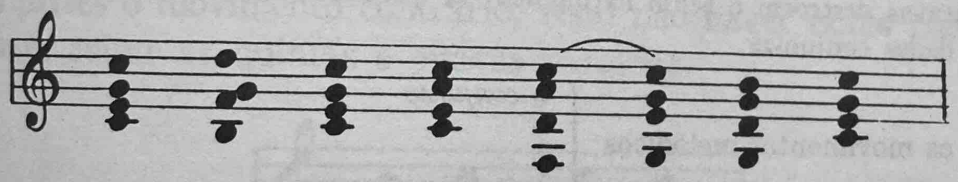


Suprime-se (nas tríades maiores e menores)

- a 5.ª da fundamental
- a 3.ª não deve ser suprimida pela sua função modal



MOVIMENTOS — Analisando-se os elementos de um conjunto harmônico.



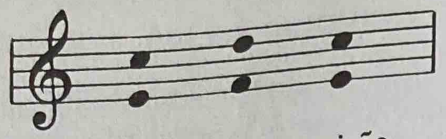
notaremos 2 movimentos distintos:
- o movimento harmônico
- *e*
- o movimento melódico

O MOVIMENTO HARMÔNICO é o de uma parte em combinação com as demais.

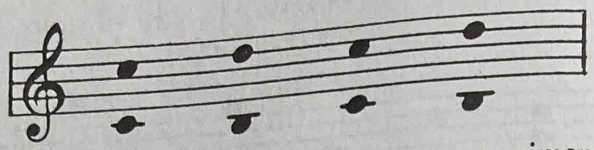
O MOVIMENTO MELÓDICO é o seguimento isolado de cada parte

São 3 os movimentos harmônicos:
- o paralelo
- o contrário
- e o oblíquo

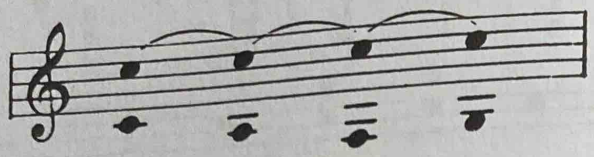
Paralelo ou reto — quando seguem a mesma direção.



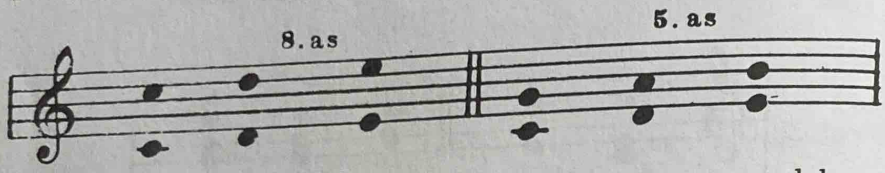
Contrário — quando as partes seguem em oposição.



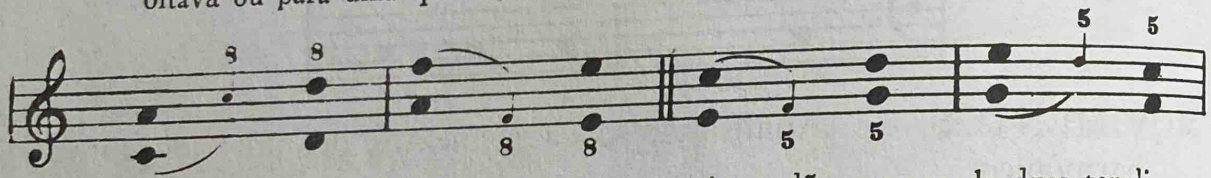
Oblíquo — quando uma delas estaciona-se durante o movimento de outra parte.



Dos movimentos o mais perigoso é o paralelo; devemos dar preferência aos outros. Devemos evitar nas marchas harmônicas o procedimento em movimento paralelo de quintas e oitavas.



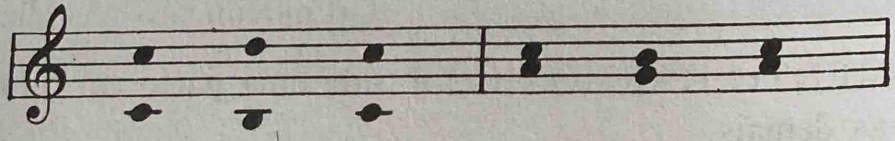
Assim como devemos também evitar marchas em movimento paralelo para uma oitava ou para uma quinta, evitando-se as oitavas e quintas ocultas.



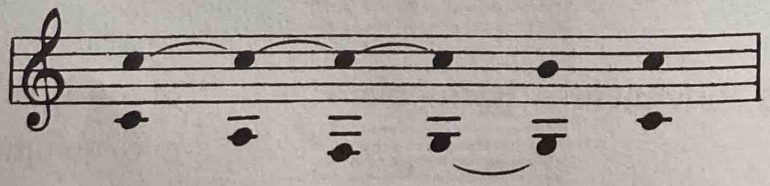
As oitavas destroem o senso harmônico: as quintas dão o senso de duas tonalidades conjuntas.

São 2 os movimentos melódicos { o *conjunto* / e / o *disjunto*

Conjunto — é a sucessão melódica de grau em grau.



Disjunto — é a sucessão melódica que procede saltando.

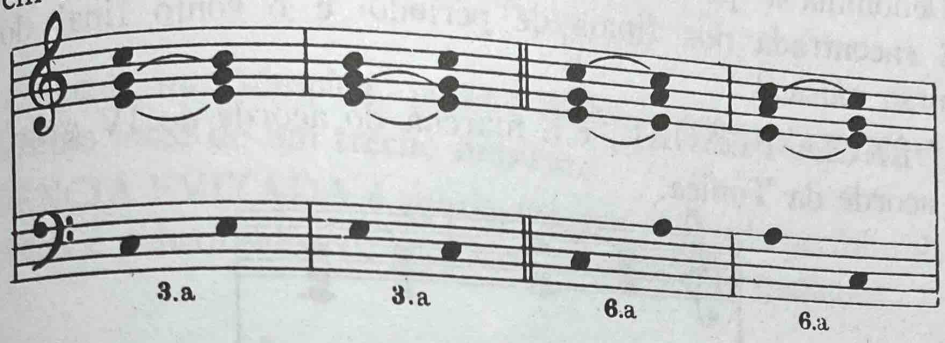


preferir o movimento conjunto.

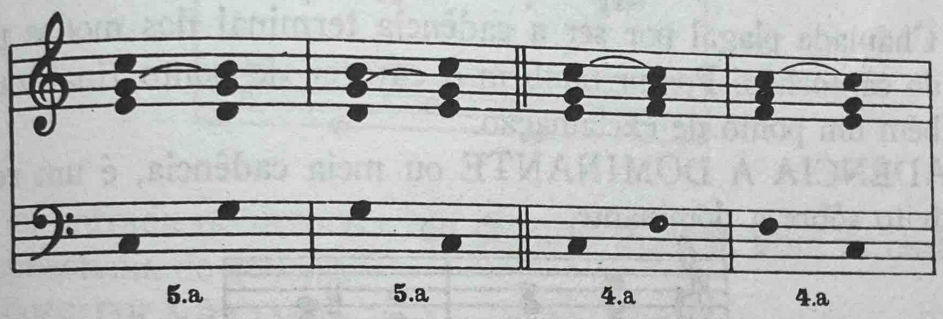
CONCATENAÇÃO HARMÔNICA — Os acordes são ligados entre si conservando-se *quanto possível* os sons comuns existentes entre êles.

TRÍADES EM FUNDAMENTAL — Formando marchas harmônicas de tríades em fundamental, observam-se as seguintes coincidências:

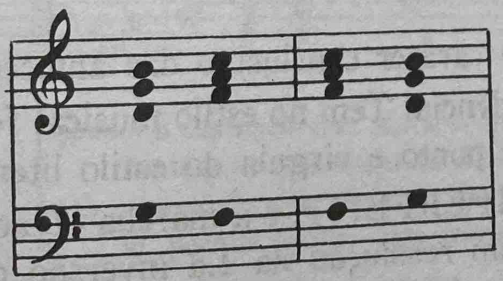
a) — quando, no movimento melódico do baixo, sucedem-se 3.a ou 6.a, dá-se nas partes duas notas comuns entre os acordes em sucessão



b) — com o baixo em movimento melódico de 5.a ou de 4.a resulta nas partes uma nota comum.



c) — quando o baixo se move em grau conjunto, devemos dar às partes o movimento contrário, visto não haver notas comuns e para evitar as quintas e oitavas paralelas.

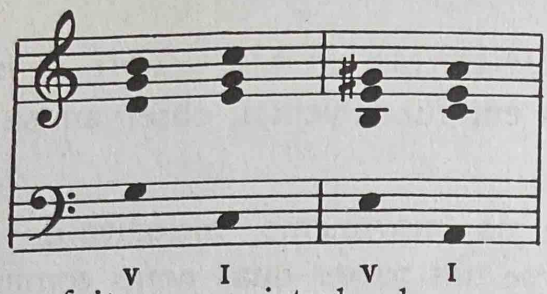


CADÊNCIAS— são pontos de repouso que caracterizam o frasedo no discurso musical.

Temos 6 espécies de cadência:

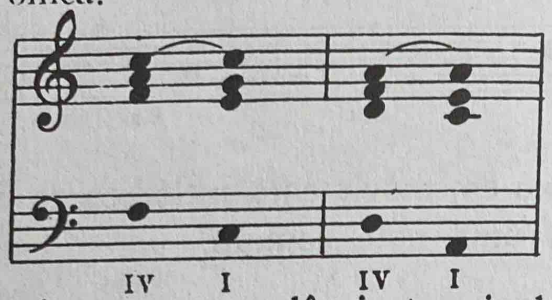
a cadência perfeita
" " plagal
" " à dominante
" " imperfeita
" " interrompida, e
" " evitada.

A CADÊNCIA PERFEITA, também chamada cadência autêntica, é a marcha do acorde do V para o acorde do I grau.



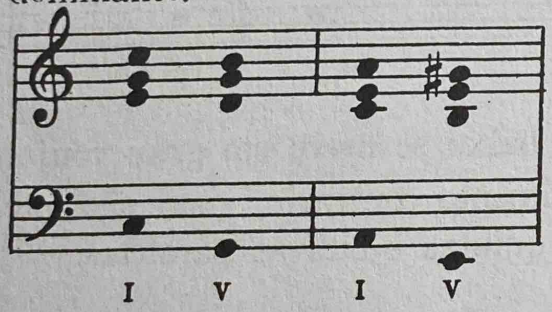
Denomina-se perfeita em virtude de seu caráter conclusivo. É encontrada nos finais de período; é o ponto final do discurso musical.

A CADÊNCIA PLAGAL, é a marcha do acorde do IV grau para o acorde da Tônica.



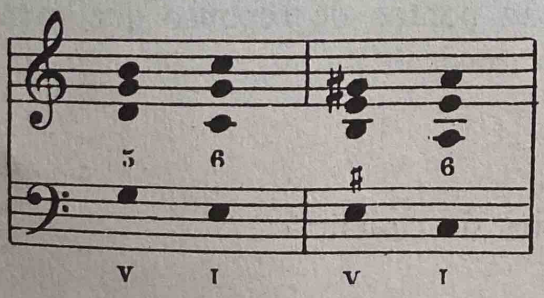
Chamada plagal por ser a cadência terminal dos modos plagais do cantochão. Possui também o caráter de ponto final, ou também um ponto de exclamação.

A CADÊNCIA A DOMINANTE ou meia cadência, é um repouso feito sôbre a dominante.



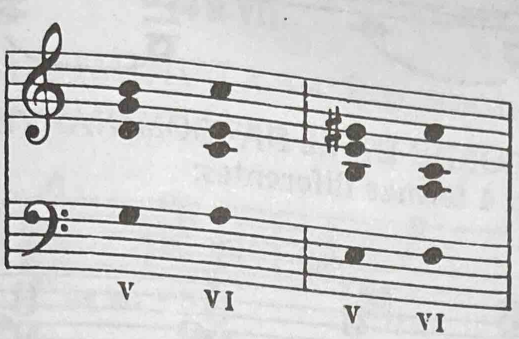
Faltando-lhe o caráter conclusivo das antecedentes, recebe o nome de meia cadência. Tem no estilo musical fôrça equivalente aos dois pontos ou ponto e virgula do estilo literário.

A CADÊNCIA IMPERFEITA é a marcha do acorde do V grau para a tônica, com resolução na 1.a inversão da tríade.



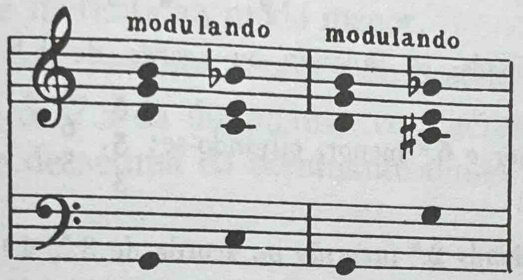
Em vista do seu caráter indeciso, é usada como conclusão dos membros de frase; é a virgula do discurso musical.

A CADÊNCIA INTERROMPIDA é a marcha da dominante sobre o VI grau.



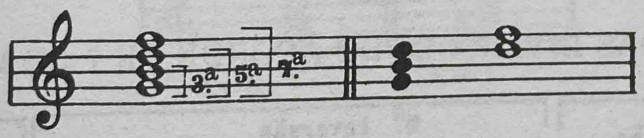
É chamada interrompida, porque destrói inesperadamente o seguimento tonal de um trecho musical.

A CADÊNCIA EVITADA é aquela em que o acorde perfeito de resolução é substituído por um acorde modulante qualquer.



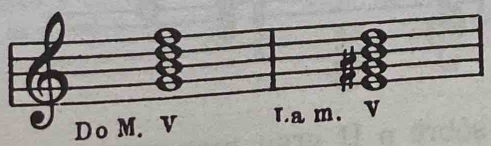
É encontrada no decorrer do discurso musical, afim de quebrar a monotonia do mesmo.

ACORDES DE SÉTIMA — são acordes de 4 sons. Compõem-se de intervalos de 3.a, 5.a e 7.a. É um acorde de 3.a e 5.a, acrescidos de uma 3.a



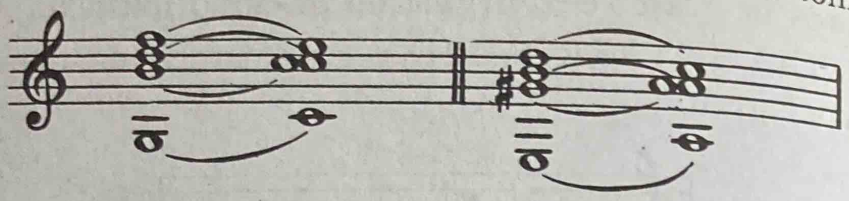
Considerados
- *quanto à sua natureza*: são acordes *dissonantes;* porque contêm no seu conjunto dissonâncias;
- *sob o ponto-de-vista rítmico*: são acordes de movimento, porque pedem uma resolução.

O MAIS USADO ENTRE ÊLES — é o que se baseia na *dominante* de ambos os modos: é por isso chamado acorde de *Sétima da Dominante.*



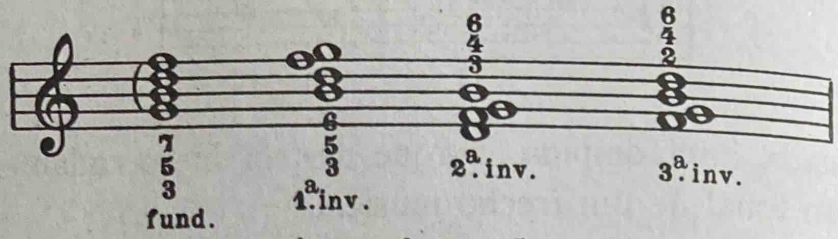
Compõe-se de:
3.ª M. – 5.ª M. e 7.ª m.

Êle tem sua resolução natural sôbre o acorde perfeito de tonica.



INVERSÕES DO ACORDE DE 7.a DA DOMINANTE E SUA CIFRAGEM.

Êste acorde tem 4 formas diferentes:



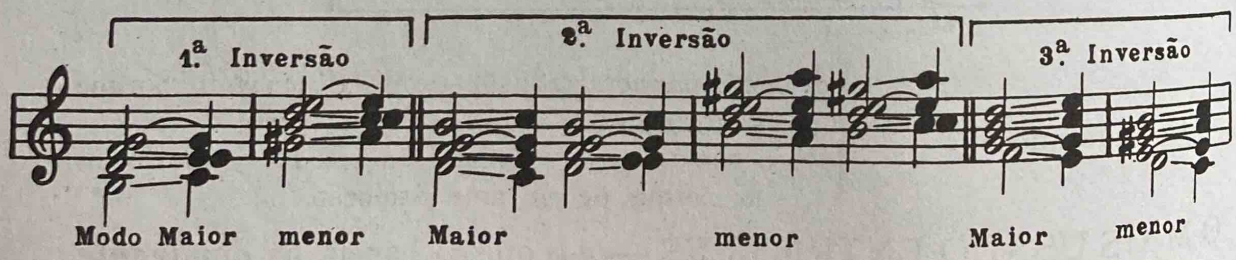
A primeira, denominada *fundamental*. compõe-se de terceira maior, quinta maior e 7.ª menor, sendo cifrada. $\begin{matrix}7\\5\\3\end{matrix}$ 7 $\begin{matrix}7\\5\\\sharp\end{matrix}$ $\begin{matrix}7\\5\\\natural\end{matrix}$

A segunda denominada 1.ª *inversão* ou acorde de 5.ª e 6.ª, compõe-se de 3.ª menor, 5.ª menor e 6.ª menor, cifrando-se: $\begin{matrix}6\\5\\3\end{matrix}$ $\begin{matrix}6\\5\end{matrix}$

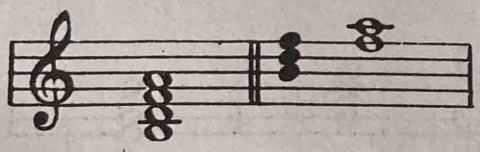
A terceira, denominada 2.ª *inversão* ou acorde de 3.ª, 4.ª e 6.ª, compõe-se de 3.ª menor, 4.ª menor e 6.ª maior cifrando-se: $\begin{matrix}6\\4\\3\end{matrix}$ $\begin{matrix}4\\3\end{matrix}$

A quarta, denominada 3.ª *inversão* ou acorde de 2.ª, 4.ª 6.a, compõe-se de 2.ª maior, 4.ª maior e 6.ª maior; cifrando-se: $\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}$ $\begin{matrix}4\\2\end{matrix}$ ou 2.

RESOLUÇÃO DAS INVERSÕES DO ACORDE DE 7.a DA DOMINANTE

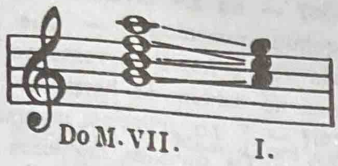


ACORDE DE 7.a SENSÍVEL — É o acorde de tríade do VII grau maior, acrescido de uma terça:

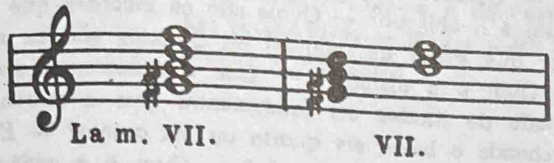


Baseia-se também sôbre o II grau menor.

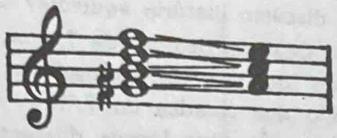
Tem a sua resolução natural sôbre o acorde de tônica.



ACORDE DE 7.a DIMINUTA — É o acorde de tríade do VII grau menor, acrescido de uma terça.



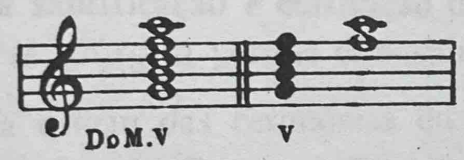
É um acorde inerente ao modo menor.



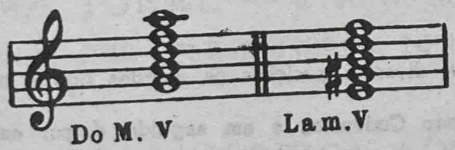
É um acorde inerente ao modo menor.

ACORDES DE 9.as — São acordes de 5 sons.

É um acorde de 7.a da dominante, com acrescimo de uma terça: ou um acorde de sétima da dominante unido ao acorde de 7.a da sensível.



É baseado sôbre a dominante de ambos os modos. Temos acorde de *nona maior* e acorde de *nona menor*.



Êsse acorde tem as mesmas tendências resolutivas dos dois acordes de que é formado, isto é, no perfeito da tônica.

Questionário — Que é harmonia? — Que é um bicorde? — Que é um acorde? — Como podem ser os bicordes quanto à sua natureza? — Que é um bicorde consonante? — Que é um bicorde dissonante? — Quais são as consonâncias? — Quais são as dissonâncias principais? — Quais as secundárias? — A que se submete o emprêgo das dissonâncias? — Que é harmonia dissonante? — Que é harmonia consoante? — Que é preparar uma dissonância? — Que é resolver uma dissonância? — Como se resolvem as dissonâncias? — Que é tríade? — Como são classificadas as tríades? — Quando é maior? — Quando é menor? — Quando é de quinta menor? — Quando é de quinta aumentada? — Quais são as tríades basecdas no modo maior? — Quais são as tríades baseadas no modo menor? — Quando é que a tríade de quinta menor recebe o nome de tríade de sensível? — Quantas formas tem o acorde de tríade?

— Como se chama a 1.ª forma? — De que intervalos se compõe a tríade maior na sua forma fundamental? — E na 1.ª inversão? — na 2.ª inversão? — E a tríade menor? — E a tríade de quinta menor? — E a de quinta aumentada? — Que é baixo ou nota fundamental? — Que é baixo de inversão? — Donde vem o nome de vozes ou partes dadas às linhas melódicas? — Em que consistem os problemas no estudo da harmonia? — Que é baixo-cifrado? — Como é cifrado a tríade na fundamental? — E na primeira inversão? — E na segunda inversão? — Quantas posições tem cada tríade? — De quantas maneiras se dispõem os acordes na harmonia? — Qual é a que convém ao piano? — Qual a que convém para vozes? — Quais são as melhores notas a duplicarem-se nas marchas de tríades maiores e menores? — E quais a suprimirem-se? — Quantos são os movimentos? — Qual é o movimento harmônico? — Qual é o movimento melódico? — Quantos são os movimentos harmônicos? — Qual é o paralelo? — Qual o contrário? — Qual é o oblíquo? — Quais são os bicordes que devemos evitar pelo movimento paralelo? — Por que evitar as quintas? — Quantos são os movimentos melódicos? — Qual é o conjunto? — Qual é o disjunto? — Que é concatenar acordes? — Quantas notas comuns temos na sucessão de tríades em fundamental com a marcha do baixo em terceira ou em sexta? — E marchando o baixo em quarta ou em quinta? — E em movimento melódico conjunto? — Que são cadências? — Quantas são? — Qual é a cadência perfeita? — Por que é denominada perfeita? — Qual é a plagal? — Por que é denominada plagal? — Qual é a cadência a dominante? — Por que tem o nome de meia cadência? — Qual é a cadência imperfeita? — A que pontuação do discurso literário equivale? — Qual é a cadência interrompida? — Qual é a cadência evitada? — Que são acordes de 7.ª? — De que intervalos se compõe um acorde de 7.ª? — Por que são acordes dissonantes? — Por que são acordes de movimento? — Qual é o mais usado dos acordes de 7.ª? — De que intervalos se compõe? — Qual é a sua resolução natural? — Quantas formas diferentes tem êsse acorde? — Como se denomina a primeira forma? E a 2.ª? E a 3.ª? — Qual é a cifragem da fundamental? — E da 1.ª inversão? E da 2.ª? E da 3.ª? — Qual é a cifragem da fundamental? E da 1.ª inversão? E da 2.ª inversão? E da 3.ª inversão? Como resolvem suas inversões? — Qual é o acorde de 7.ª sensível? — De que intervalos se compõe? — Baseia-se sómente no VII grau? — Qual é a sua resolução natural? — Qual é o acorde de 7.ª que se baseia no VII grau do modo menor? — Qual é a sua resolução natural? — Que são acordes de nona? — Em que grau da escala se baseia? De que intervalos se compõe? — Qual é a sua resolução natural?

Exercícios — a) Ditados de bicordes consonantes a dissonantes, comparando-os e dando a sua prep. e resolução;

b) Ditados de acordes de três sons na sua forma fundamental e respectivas inversões;

c) Dispor nas diversas posições os acordes dados pelo professor;

d) Dar sob ditado Cadências e em seguida dispor essas cadências por escrito;

e) Dar sob ditado os principais acordes de 4 sons seguidos de suas resoluções naturais e em seguida dispor por escrito e em todos os mesmos acordes;

f) pequenos Baixos muito simples para iniciar o aluno no estudo de harmonia.

NOTA — Aconselhamos aos estudiosos o **Curso de Harmonia**, de C. P. Pedron, em minha tradução portuguêsa (Ricordi); **Curso Elementar de Música**, A. Candido, prof. Catedrático e Livre Docente do Conservatório; **Tratado de Harmonia**, de Durand; **Tratado de Harmonia**, de S. Benedictis; **Tratado de Harmonia**, de J. Sepe; **Segredos da Harmonia**, Fr. P. Zinning; **Manual de Harmonia**, P. Silva; **Pontos de Harmonia**, de A. França.

SUMÁRIO — Música profana ou mundana — Música Sacra ou liturgica — Liturgia — Modos Gregorianos ou modos eclesiásticos — Modos autênticos — Dórico, Frígio, Lídio e Mixolídio — Modos plagais: — Hipodórico, hipofrígio, hipolídio e hipomixolídio — Denominação numérica dos Modos Gregorianos — Tônica e dominante ou repercussão nos modos eclesiásticos — Modos Eólio e Jônio e seus derivados hipoeólio e hipojônio.

Há dois ramos bem distintos de música: { *Música profana* ou *mundana* e *Música sacra ou Litúrgica*

MÚSICA PROFANA OU MÚSICA MUNDANA — é a que tem por fim evocar sentimentos ou traduzir impressões relativas à vida mundana.

MÚSICA SACRA OU MÚSICA LITÚRGICA — é a que tem por fim evocar sentimentos ou traduzir impresssões relativas à glória de Deus e à santificação e edificação dos fiéis.

Denomina-se litúrgica porque está sujeita à *Liturgia*.

LITURGIA — é a ordem das cerimônias do culto eclesiástico, segundo as prescrições da Congregação dos Ritos.

Como tivemos ocasião de estudar, na Lição Segunda.

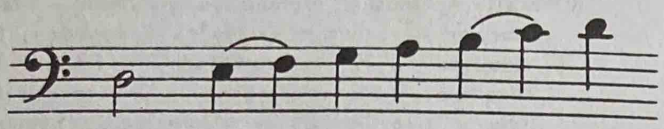
O NOSSO SISTEMA TONAL — é formado por dois modos: o *Maior* e o *Menor*, que transportados formam a multiplicação das tonalidades.

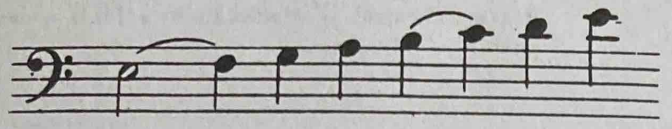
A MÚSICA SACRA OU LITÚRGICA ADOTADA OFICIALMENTE — para o culto católico *baseia-se num sistema tonal diverso do nosso.*

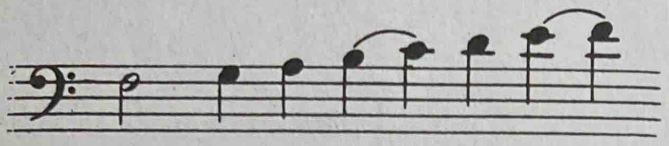
Êsse sistema, que tem a sua origem na música Oriental e dos Gregos, é conhecido pela denominação de *Modos Gregorianos* ou *Modos Eclesiásticos.*

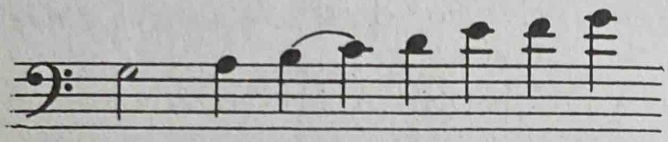
Os principais são 8: { 4 Autênticos e 4 Plagais ou Derivados

Os autênticos são:
- o *Dórico*
- o *Frígio*
- o *Lídio*
- o *Mixolídio.*

Dórico  ou 1.° Modo

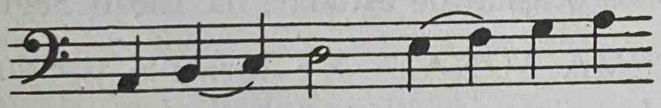
Frígio  ou 3.° Modo

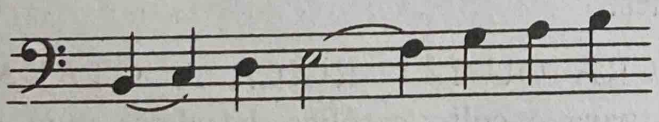
Lídio  ou 5.° Modo

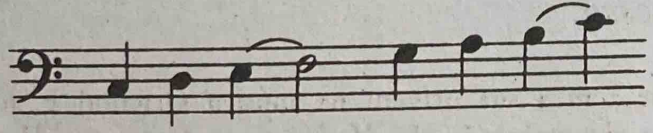
Mixolídio  ou 7.° Modo

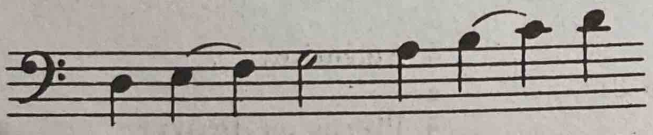
Êsses modos foram adotados por Santo Ambrósio, Bispo de Milão. Servindo para as melodias mais agudas.

Os plagais ou derivados são:
- o *Hipodórico*
- o *Hipofrígio*
- o *Hipolídio*
- e o *Hipomixolídio*

Hipodórico  ou 2.° Modo

Hipofrígio  ou 4.° Modo

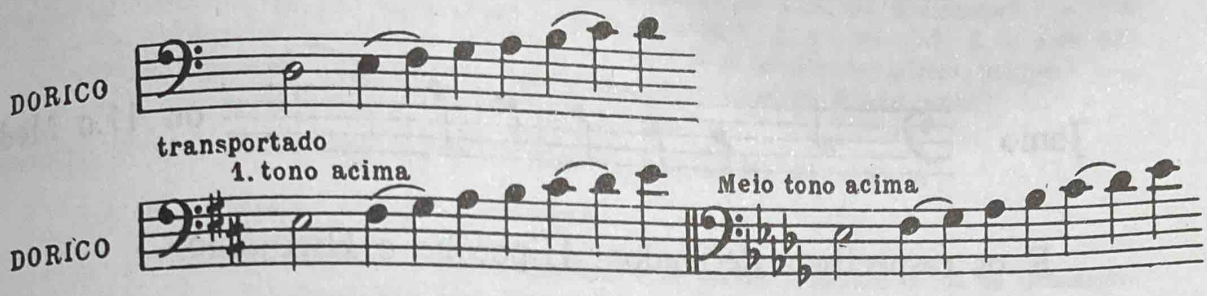
Hipolídio  ou 6.° Modo

Hipomixolídio  ou 8.° Modo

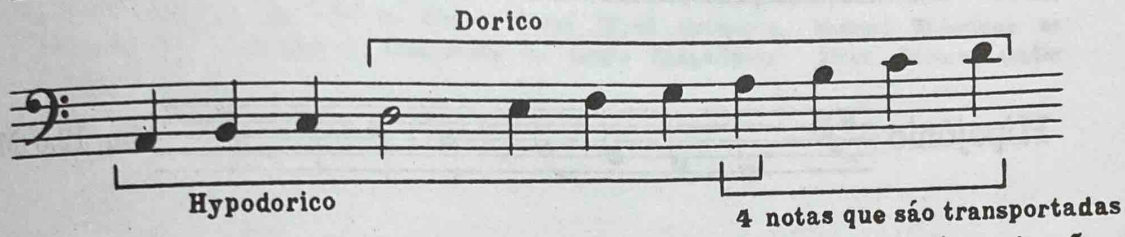
Êsses modos foram acrescentados por São Gregório. Servindo para as melodias mais graves.

DIFEREM ESSAS ESCALAS com as do nosso sistema musical pela ausência dos sinais de alteração e pela deslocação dos meios tonos diatônicos nelas encontrados.

OS MODOS GREGORIANOS são essencialmente diatônicos; é sòmente permitido abemolar a nota *Si*, a fim de evitar o passo melódico do tritono; todavia, aparecem os sinais de alteração tôdas as vêzes que se pratique a transposição.



O PREFIXO — HIPO — que significa *sob* — foi acrescido à denominação dos modos autênticos para indicar a transposição para a oitava abaixo das 4 últimas notas dos modos autênticos na formação do respectivo derivado:

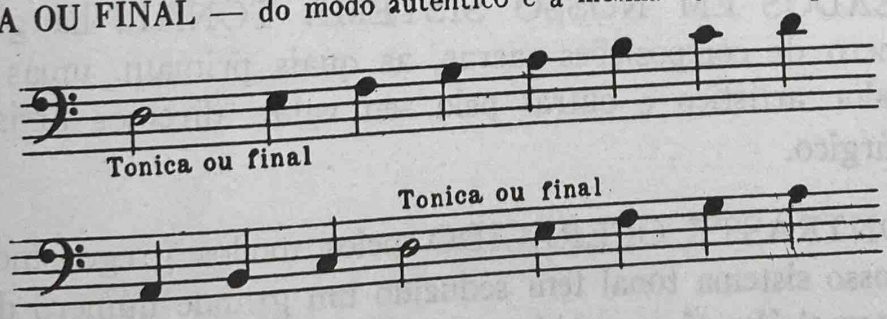


OS MODOS ECLESIÁSTICOS são também conhecidos por uma denominação numérica:

Autênticos		Plagais	
1.° Modo	— o *Dórico*	2.° Modo	— o *Hipodórico*
3.° ”	— o *Frígio*	4.° ”	— o *Hipofrígio*
5.° ”	— o *Lídio*	6.° ”	— o *Hipolídio*
7.° ”	— o *Mixolídio*	8.° ”	— o *Hipomixolídio*

Veja os exemplos dados.

A TÔNICA OU FINAL — do modo autêntico é a mesma do seu respectivo plagal:



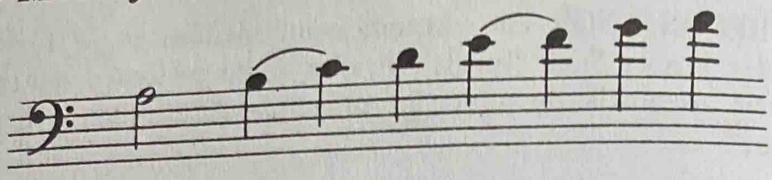
DOMINANTES OU NOTAS DE REPERCUSSÃO — são notas que na recitação dos salmos aparecem frequentemente no canto gregoriano.

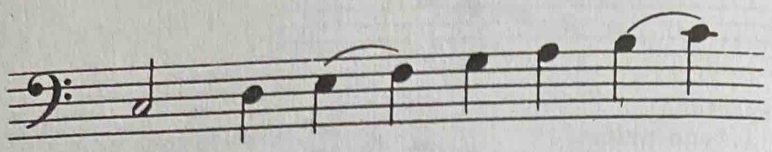
ESSAS NOTAS, COM AS RESPECTIVAS FINAIS de cada modo, representam as características modais.

AS DOMINANTES VARIAM de um para outro modo:

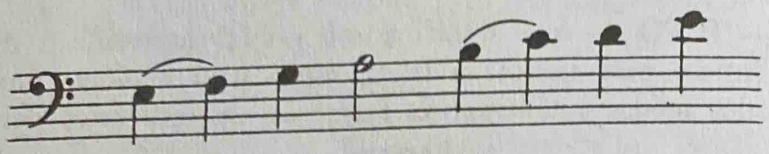
A dominante	do	1.°, 4.° e 6.°	Modos	é a	Nota *La*
”	”	3.° 5.° e 8.°	”	”	” *Do*
”	”	2.°	”	”	” *Fa*
”	”	7.°			

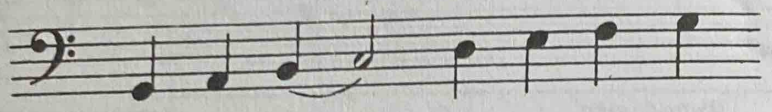
Há ainda outros Modos que são menos usados: o Modo Eólio e o Modo Jônio.

Eolio  ou 9.o Modo

Jônio  ou 11.o Modo

E os respectivos derivados: Hipoeólio e Hipojônio.

Hipoeólio  ou 10.o Modo

Hipojônio  ou 12.o Modo

O modêlo de tôda Música Litúrgica está no Canto Gregoriano, também chamado Canto-Chão, isto é, Canto Simples.

O CANTO-CHÃO é a música oficial do Culto Católico.

Não se deduz aqui que a inspiração de um artista seja cerceada pela liturgia.

BASEADOS EM NOSSO SISTEMA TONAL, há grande número de composições sacras, as quais primam, umas pelo seu valor artístico e outras pelo seu valor, diremos artístico e litúrgico.

O CONTRASTE OFERECIDO pelos modos gregorianos com o nosso sistema tonal tem seduzido um grande número de compositores: êles têm servido não sòmente aos compositores de Música Sacra, que a Igreja tem doado verdadeiros monumentos dêsse ramo musical, mas também aos compositores de música profana, que nêles têm encontrado um manancial prodigioso de melodias e harmonias de um sabor completamente novo.

Questionário — Quantos ramos de música podemos admitir? — Que é música profana? — Que é música sacra ou litúrgica? — Por que se diz litúrgica? — Que é liturgia? — Como é formado o nosso sistema musical? — Qual é o sistema musical oficialmente adotado pela música litúrgica? — Quantos são os modos eclesiásticos? — Quais são os autênticos? — Quais os plagais? — Quem adotou os modos autênticos? — Em que diferem êsses modos de nossas escalas diatônicas? Quem acrescentou os modos plagais aos modos Gregorianos? — Que significa o prefixo hipo? — Por que foi acrescido êsse prefixo aos modos plagais? — Qual é a denominação numérica dos modos Gregorianos? Cada modo tem uma tônica? — Que são notas de repercussão ou dominantes? — A nota LA dominante, de que modo será? — E a nota DO? E a nota FA? E a nota RÉ? Há ainda outros modos? — Quais são êles? — Qual é o modêlo da música litúrgica? — Os modos Gregorianos têm inspirado sómente os compositores de música sacra?

Exercícios — a) Ditados de escalas e melodias nos modos eclesiásticos;

b) Solfejos nos modos eclesiásticos;

c) Procurar ouvir e cantar nas igrejas as missas e cânticos a fim de ambientar-se com o canto Gregoriano.

NOTA — Aconselhamos aos que desejarem conhecer o Canto-Chão ou Música Gregoriana: A. Cândido, **Curso Elementar de Música;** Frei Basílio-Rower, Música Sacra; Frei P. Zinning, **A Joia do Canto Chão;** Alfred Delaporte, **Manuel Théorique et Pratique;** F. Franceschini, **Compêndio de Canto Gregoriano;** Mons. Moura, **Canto Gregoriano.**